BAROCKMALEREI
IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN

Erster Teil

DIE ITALIENISCHE MALEREI VOM ENDE DER RENAISSANCE BIS ZUM AUSGEHENDEN ROKOKO

VON

DR. NIKOLAUS PEVSNER

Zweiter Teil

DIE MALEREI IM BAROCKZEITALTER IN FRANKREICH UND SPANIEN

VON

DR. OTTO GRAUTOFF


ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



Parmigianino, Madonna mit dem heiligen Stephanus und Johannes Baptista. Dresden, Gemäldegalerie.



ITALIEN

Vorwort

Eine zusammenfassende Darstellung der italienischen Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko gibt es bisher nicht. Der Verfasser dieses Buches darf somit für sich die Nachsicht gegenüber einem ersten Versuch in Anspruch nehmen. In Einzelfragen der Forschung wird seine Arbeit rasch überholt sein. Denn wie jung auch die Teilnahme der Kunstwissenschaft am italienischen Barock ist — sie hat sich jetzt doch schon so weit verbreitet, daß kein Jahr vergeht, ohne daß in Zeitschriften und Büchern wichtige, sachlich neue Ergebnisse veröffentlicht würden. So wird das hier verwertete Material unabwendbar allmählich ungenügend erscheinen, um so mehr, als sich eigene archivalische Studien ebenso wie das Aufsuchen noch unbekannter Denkmäler durch Programm und Umfang des vorliegenden Bandes verboten. Dieser Mangel an neuen Forschungen wiegt hier aber darum vielleicht nicht so schwer, weil die höhere Notwendigkeit zunächst in der Synthese lag. Die Aufgabe, welche der Verfasser sich gestellt hat, kann umschrieben werden als eine Zusammenfassung der unzähligen Kunsterscheinungen der in Frage kommenden 250 Jahre nach den leitenden Problemen der aufeinanderfolgenden Epochen, eine Entwicklungsgeschichte also des Stiles, nicht eine Aneinanderreihung von Künstler-Viten. Deshalb durfte Unwesentlicheres kurz abgetan werden und mußte die Kunst der bedeutendsten Meister in den Vordergrund gerückt werden. Denn es ist die Überzeugung des Verfassers, daß sich gerade im Schaffen des Genies das geistige und seelische Wesen des jeweiligen Zeitstiles am klarsten veranschaulicht.

Was im einzelnen die Methode, nach der hier vorgegangen wird, angeht, so soll es sich weder um reine Formgeschichte noch um reine Geistesgeschichte handeln, die Darstellung wird vielmehr immer von der ausführlichen Analyse des einzelnen Bildes ausgehen und erst von ihr aus zum Stil des Künstlers, zum Stil seiner Heimat, seiner Zeit und schließlich zu den geistesgeschichtlichen Grundlagen vordringen. Das Stilproblem steht also in jedem Falle im Vordergrund, und wenn man neue Forschungen hier nicht finden wird, so darf als neu statt dessen die Anordnung des Stoffes, d. h. die Auffassung von den jeweils leitenden Ideen und von Charakter und Aufeinanderfolge der Stile bezeichnet werden.

Bei Zielen, wie sie hier angedeutet sind, kann dieser Mangel also kaum als solcher empfunden werden. Weit schwerer wiegt ein anderer, derjenige nämlich an sachlicher Vollständigkeit im Verhältnis zum heutigen Stande der Forschung. Daß eine solche Vollständigkeit keine Beeinträchtigung der Klarheit in der Darstellung der Stilentwicklung nach den leitenden Problemen zur Folge haben muß, beweist eben jetzt Pinders Handbuch der deutschen Plastik. Dieser zweite Mangel, den der Verfasser selbst aufs lebhafteste empfindet, wurde vielmehr hervorgerufen einerseits durch die Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes, andererseits aber auch durch die Hindernisse, welche die Nachkriegszeit der Benutzung abgelegenerer ausländischer Schriften entgegensetzt. Während aus jenem Grunde also vieles wegbleiben mußte, was ohne Schaden der größeren Aufgabe leicht einzufügen gewesen wäre, ist die Folge dieses, daß sicherlich manche Einzelergebnisse dem Verfasser gar nicht bekanntgeworden sind.

Immerhin ist auch dieser Mangel — wofern nur sachliche Fehler vermieden wurden — zu verschmerzen oder wird es doch bald sein, da eben jetzt eine ausführliche Geschichte der italienischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Feder des umfassendsten Kenners dieses Gebietes, Hermann Voss, im Erscheinen ist. Bisher liegt als Einführung das zweibändige

Werk über die mittelitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts und als erster Band der römische Barock vor — das Weitere wird hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen. Hier findet sich eine überreiche Fülle von Abbildungen, die Verwertung des bisher zugänglichen Materials unter sorgfältiger Berücksichtigung von Zeichnungen und Stichen und bewunderungswürdige Œuvre-Verzeichnisse der behandelten Künstler. Eine zusammenfassende entwicklungsgeschichtliche Darstellung aber, die den persönlichen Stil der großen Meister heraushebt, das Unbedeutende übergeht und zu den Problemen der Zeitstile gelangt, liegt Voss fern — und insofern sind es sozusagen verschiedene Gebiete, die dort und hier behandelt werden. Mehr den hier ausschlaggebenden Prinzipien der Darstellung entsprechen dürfte das Werk über Manierismus und Frühbarock, an dem Walter Friedlaender seit einer Reihe von Jahren arbeitet und das gewiß, soweit sich schon urteilen läßt, neue Forschungen und neue Gesichtspunkte vereinen wird. Für alle weiteren Literatur-Angaben sei auf das Verzeichnis am Schlusse des Bandes verwiesen. Bibliographische Übersichten bietet die Kunstgeschichte von Woermann, der Band über die oberitalienische Kunst von Corrado Ricci (Stuttgart 1911), sowie — von Tarchiani bearbeitet — das Werk über die große Barock-Ausstellung 1922 im Palazzo Pitti (Herausgeber Ugo Ojetti, Mailand 1923). Reiche, wenn auch noch lange nicht genügende Zusammenstellungen von Abbildungen enthält das zuletzt genannte Werk, ferner die betreffenden Bände der Propyläen-Kunstgeschichte von Schubring und Weisbach, dann eine Reihe Künstlerbiographien der Biblioteca d'Arte Illustrata (Rom) und der Piccola Collezione d'Arte (Florenz), schließlich widmet sich neuerdings das Florentiner Kunstgeschichtliche Institut und sein Leiter Heinrich Bodmer speziell dem Aufnehmen und Bearbeiten dieses Materials (Bolognesische Campagna Fotografica der Firma Alinari). Unentbehrlich wegen der sehr reichlichen Hinweise auf die Kunst des Barock ist jetzt die Guida d'Italia del Touring-Club Italiano, die nächstes Jahr mit dem 15. Bande abgeschlossen sein wird.

Was schließlich die Klärung der Begriffe betrifft, so ist sie von der Baukunst ausgegangen — ganz der Tatsache entsprechend, daß es auch eine historische Zusammenstellung für die italienische Architektur des Barock schon seit Gurlitts Buch von 1887 gibt. Am Anfange stehen Schmarsow (Barock und Rokoko, Leipzig 1897) und Wölfflin (Renaissance und Barock, München 1888, nur für die Architektur; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, auch für die Malerei). Besonders wichtig wurde dann, was die Wiener Schule auf diesem Gebiete geleistet hat, erst Riegl (Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908) und Strzygowski, dann für das Stilproblem des 16. Jahrhunderts Dvořák (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1925, die in Frage kommenden Teile entstanden 1920). Noch mehr Anregungen zu den Fragen des Manierismus verdankt der Verfasser schließlich den Ideen seines Lehrers Wilhelm Pinder, die — in Vorlesungen und Übungen entwickelt — soeben einen ersten Niederschlag in dem Buche über das Problem der Generation (Berlin 1926, S. 55—58) gefunden haben. Gewiß ist auch in diesen begrifflichen Fragen noch alles im Fluß und eine Einigung über die hier immer wieder auftretenden Stilbezeichnungen Manierismus, Barock, Rokoko noch keineswegs erreicht, doch gibt der Verfasser der Hoffnung Ausdruck, daß seiner Auffassung der leitenden Ideen des Entwicklungsganges auch dann Gültigkeit verbleiben wird, wenn die Einzelheiten seiner Darstellung durch die fortschreitende Forschung überholt sein werden.

Nikolaus Pevsner.



I. MANIERISMUS UND PROTOBAROCK.

Einleitung.

Das Ziel aller historischen Wissenschaften ist die Erkenntnis des Wesens der geschichtlichen Epochen, seine Offenbarung durch die Kunst ist Thema der Kunstgeschichte. Eine Methode, die sich ganz auf das Individuum beschränkt, übersieht die Bindung aller, auch der größten Künstler an die geistigen, seelischen und formalen Gesetze ihrer Epoche, die entgegengesetzte Methode ist praktisch eine Absurdität — eine Methode, die über den geistig-seelischen die formalen Gesetze vernachlässigt, vernachlässigt die gerade der darstellenden Kunst eigenen Ausdrucksmittel, eine Methode aber, die sich nur um Formgesetze bekümmert, verfällt leicht, vornehmlich bei Epochen, deren führende geistige Probleme unserem eigenen Denken fern liegen, einem Mißverstehen der Form aus Unkenntnis ihrer geistigen Voraussetzungen.

Für wenige Epochen ist eingehendes Wissen um die allgemeingeistigen Probleme heute eine so notwendige Voraussetzung kunstgeschichtlicher Arbeit wie für das 16. Jahrhundert. Wer sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt, wird von selbst vorsichtig in seinen Deutungen werden, in der Erkenntnis, wie unähnlich dem heutigen Geiste die menschlichen Seelen, die sich hier offenbaren, in ihren Gefühlen und Gedanken sein müssen. Was dagegen die Kunst seit der Renaissance — also die moderne Kunst — betrifft, so ist die Versuchung groß, der eigenen Zeit entsprechende Gefühle und Gedanken in den Künstlern vorauszusetzen. Wenn dies für die Hochrenaissance und den Barock immerhin gestattet sein kann, so verbietet es sich durchaus für die zwischen beiden Stilen liegende Zeit des Manierismus. Nur ein wirkliches Sich-Versenken in die geistige Struktur dieser Epoche vermag zur richtigen Deutung ihrer Kunsterscheinungen zu führen, ganz im gleichen Sinne, wie dies etwa für das 14. Jahrhundert erforderlich ist. Und tatsächlich steht der Geist des ersten 14. Jahrhunderts zu dem des 13. in einem ähnlichen Verhältnis wie der Geist des Manierismus zu dem der Renaissance. Das Entscheidende ist die Aufgabe eines aufs Diesseits, auf die Harmonie des Lebens und die organische Schönheit der Form gerichteten Ideals zugunsten der Sehnsucht nach dem Jenseits und eines Ideals entkörperlichter Schönheit. Kraft dieser Entsprechung darf die auf die Renaissance folgende Epoche als eine Rückkehr zur Bindung des Mittelalters angesehen werden, wie die Geschichte der Philosophie es denn auch tut. Erst der reife Barock bedeutet die endgültige Befreiung vom Geiste des Mittelalters.

Um 1515—30 verläuft die Grenze zwischen der Renaissance und der Reaktion, die als Epoche der Gegenreformation im Geschichtlichen, als Epoche des Manierismus im Kunstgeschichtlichen zu bezeichnen ist. (Zum folgenden Abschnitt kann die ausführlichere Darstellung des Verfassers im Repertorium 1925, besonders S. 245—56, verglichen werden.) Seit diesen Jahren etwa zeigen sich beunruhigende Symptome der Abkehr von Harmonie und Diesseitigkeit der Renaissance. Die wieder möglich werdenden Neugründungen und Reformierungen geistlicher Orden sind eines der deutlichsten Anzeichen.

Es spalten sich von ihren lax gewordenen Mutter-Kongregationen 1522 die Kamaldulenser von Monte Corona, 1525 die Kapuziner ab — es gründen sich in rascher Folge religiös-karitative Gemeinschaften: die Sodalität der göttlichen Liebe 1518, die Barnabiten 1530, die Somasca 1532, die Ursulinerinnen 1535 — und wirkliche Orden: die Theatiner 1524, und vor allem die Jesuiten 1534, deren strenge Gesetzgebung freilich schon einer späteren Zeit, dem reifen Manierismus angehört.

Vielleicht noch schlagender als diese Anzeichen zeugt aber für den neuen Geist der Reaktion das Wiederauftreten von Heiligen und Wundertätern, fast undenkbar unmittelbar nach den Zeiten Julius II. und Leos X. Die hervorragendste Persönlichkeit unter ihnen und einer der genialsten Geister der ganzen Generation des Überganges von der Renaissance zur Gegenreformation ist Ignaz von Loyola (1493—1556).

Seine Jugend verbringt er in Spanien als Ritter. Eine schwere Verwundung zwingt ihn zur Aufgabe der militärischen Laufbahn. Er verbringt die Zeit der Genesung auf der Burg seines Bruders mit der Lektüre von Ritterromanen und Heiligenlegenden. Die Sehnsucht nach Ruhm verläßt ihn nicht. Kann er ihn als Soldat nicht mehr erlangen, so vielleicht als Heiliger. Von dem Renaissance-Ideal des persönlichen Ruhmes her kommt Ignaz also zum aktiven Glauben. Erst die eiserne Selbstzucht und Strenge, mit der er sich dem neuen Ideal hingibt, macht ihn zum Propheten der kommenden Zeit. Visionen, die ihn sein Leben lang umgeben, lehnt er ab, strikte Unterordnung des Willens, methodische Selbstheiligung und Dienst sind die Gesetze, denen sein Leben untergeben ist. Jede Handlung erhält ihre Bedeutung nur durch ihre Beziehung zum Göttlichen.

Allein er ist nur einer unter vielen Männern des gleichen heiligen Ideals. Unter seinen Ordensgefährten wurden Franz Xaver, Franz Borgia, Aloisius Gonzaga, Petrus Canisius später wirklich heilig gesprochen, aber Petrus Faber, Salmeron, Lainez sind ihnen gleich. Während sich jedoch die Grundsätze des Ignaz zur Zeit des Überganges und der Krise entwickelten, gehört das Wirken seiner Genossen schon dem reifen 16. Jahrhundert, der strengsten Zeit der Gegenreformation an.

Und in dieser Epoche erfüllte sich auch das Leben der anderen großen Heiligengestalten des nach- und antiklassischen Jahrhunderts: Karl Borromeo, Teresa, Filippo Neri — alle von der gleichen dämonischen Religiosität in jedem Gedanken und alle auch von einer bezeichnenden spezifischen Mischung von Mystik und praktisch-aktiver Sachlichkeit, bei der diese nur das Mittel ist, einen möglichst großen Teil der Menschheit für das Ziel der Sehnsucht jener zu würdigen. Karl Borromeo, der Autor der für katholische Behörden vorbildlichen Decreta und der geniale Reformator der Diözese Mailand, Filippo Neri, der derbe Zyniker voll Wunderkraft, und Teresa, die Reformatorin ihres Ordens und die Gründerin von sechzehn spanischen Klöstern — sie alle sind Besessene von göttlich-mystischen Offenbarungen und Fanatiker des wahren Glaubens in einem heute wohl nur den wenigsten überhaupt vorstellbarem Ausmaße. Gewiß fällt das Wirken dieser Heiligen schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die ersten der Vereinigungen zur religiösen Reform aber — das muß festgehalten werden — wie die ersten neuen Heiligen und neuen Orden gehören den entscheidenden Jahren 1515—30 an, in denen unter den heftigen Wehen einer gewaltigen Stilkrise auch eine neue Kunst geboren wurde.

Beängstigend rasch setzt sich seit 1530 die neue mittelalterlich-manieristische Jenseitigkeit, die Mystik und Lebensheiligung durch — christliche Dogmen werden zum Mittelpunkte des Denkens und Handelns, Tausende werden um ihretwillen hingerichtet, Kriege zu ihrer Verherrlichung geführt. 1542 führt man die Inquisition, 1543 die Druckzensur wieder ein, 1545 eröffnet Paul III. das Konzil von Trient, das bei allen politisch-weltlichen Intriguen doch die Bedeutung hat, eine religiöse Versammlung zum Mittelpunkte von Europa zu erheben, 1542 muß der Humanist Ochino, 1549 Vergerio fliehen. Als 1559 Paul IV. die rasenden Verfolgungen seiner Nepoten beginnt, 1557 dem hochverdienten Humanisten und Kardinal Morone der Prozeß gemacht wird, als 1555 Karl V. den Thron des römischen Reiches mit den engen Mauern des spanischen Klosters S. Yuste vertauscht, und als schließlich 1565 in Mailand, 1566 in Rom das Gesetz statuiert wird, demzufolge Ärzte nach drei Tagen die Behandlung eines Leidenden abzubrechen haben, wenn er nicht innerhalb dieser Zeit gebeichtet habe — da stehen Gegenreformation und Manierismus auf der Höhe ihrer Macht. Die Regierungen des letzten Heiligen unter den Päpsten,



des Großinquisitors Michele Ghislieri (Pius V., 1565—72) und des gewaltigen Sixtus V. (1585 bis 90), bedeuten das Gipfeln der Bewegung.

Und all diese fanatische Härte ist nicht nur Befehl einzelner Mächtiger, sondern Ausdruck der Gefühle des Volkes; das zeigt sich immer wieder: Die Orden füllten sich, so daß sie kaum alle, die den Wunsch hegten, aufnehmen konnten, — und ihre Verfassung war damals die denkbar strengste. Denn hatte der der Renaissance entstammende Ritter Loyola zuerst noch das Prinzip der Carità in den Vordergrund gestellt, so wurde es nun mehr und mehr durch das des Gehorsams verdrängt, blinde Unterordnung und Aufgabe jeder Willensfreiheit verlangte die Ordensverfassung der Jesuiten. Ja, sogar das Treiben des römischen Karnevals erkaltet, wie die Berichte auswärtiger Gesandter beweisen, und ein venezianischer Legat berichtet (1572) geradezu über die Bevölkerung von Rom nach Hause, sie sei „forse non molto lontana da quella perfezione, che può ricever l'imperfezione humana".

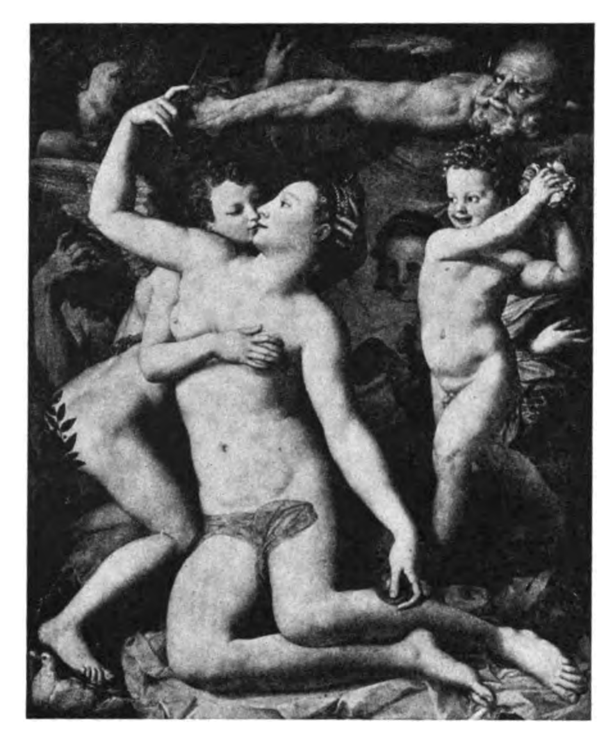


Abb. 1. Bronzino, Venus und Amor. London, National-Galerie.

Auf all diese Einzeldinge muß das Augenmerk gerichtet werden, weil erst aus ihnen sich allmählich das Gefühl für den Lebensstil der Epoche bilden kann und nur von da aus das Verständnis der Kunstformen des Manierismus sicherzustellen ist. Auf die Parallelen zwischen den geistigen und den Kunsterscheinungen im einzelnen einzugehen, ist hier nicht der Ort — oft genug wird es späterhin noch geschehen müssen. Hier mußte die ganze Epoche — von 1520 bis etwa 1600 — zunächst als eine geistige und künstlerische Einheit, als ein Stil erfaßt werden.

Dem Nachweise des neuen, antiklassisch-reaktionären Ideals im Geistig-Seelischen muß nun derjenige im Künstlerischen folgen und wird sich am instruktivsten an einer Reihe von Vergleichen führen lassen, in denen jedesmal unter Auswahl von Beispielen aus möglichst verschiedenen Themenkreisen Hochrenaissance gegen Manierismus gestellt werden soll.

Das Einfachste stehe am Anfang: die einzelne nackte Gestalt, Venus von Giorgione (Dresden, ca. 1510, Bercken, Handbuch, Abb. 182) und von Bronzino (London, ca. 1540, Abb. 1). Der Meister der Renaissance malt eine schöne schlafende Frau, bequem und in wohliger Freiheit in der Landschaft ruhend, der Manierist gibt ihr eine gezwungene Stellung und eine möglichst komplizierte Bewegung, die aber keineswegs schwungvoll oder großartig, sondern starr und gleichsam eingefroren wirkt. Andere Figuren leiten die Aufmerksamkeit von der Hauptgestalt ab. Es entsteht eine quälende Gepreßtheit im zu engen Raume. Der freie, weite Ausblick in die Landschaft fehlt. Die Freude an ruhender Harmonie hat der an der virtuosen Bewältigung möglichst schwer übersehbarer Bewegungen Platz gemacht. Statt leicht eingehender Symmetrie (rechts auf dem Dresdner Bilde ist der später übermalte Amorknabe zu ergänzen) ein Überkippen der Komposition nach links. Statt des Gleichgewichtes aus gegeneinander schwingenden Linien (Hauptlinie der Figur, Hauptlinie der



Abb. 2. Tizian, Kirschenmadonna. Wien, Kunsthist. Museum.

Landschaft) merkwürdig starre und hieratisch-ornamentale Konsonanzen, ein eintöniges Immer-Wiederholen und dadurch Verstärken derselben abstrakten Grundrichtungen (Arm des Chronos und obere Rahmenlinie; rechter Arm des Knaben, Gesicht der Venus und rechter Arm des Amor; Arme der Venus, rechtes Bein des Amor und Hauptrichtung im Oberkörper des Knaben usw.). Derselbe fundamentale Gegensatz in der Malweise: Bei Giorgione eine breite, flüssige Technik und warme, volltönende Farben, bei Bronzino eine harte, plastische Modellierung, eine in allen Einzelheiten (z. B. dem raffinierten Haarschmuck der Venus) minutiöse Pinselführung und kalte, unsinnliche Farben. Dem Formalen entspricht der geistige Gehalt: Anstatt die ganze Stimmung in der einen Gestalt und den ruhigen Linien der begleitenden Landschaft sich ausklingen zu lassen, sind die Nebenfiguren eingeführt, deren Bewegungen nicht nur schwer zu übersehen, sondern deren Bedeutung auch schwer zu verstehen ist: Überfüllung mit komplizierten Formen und Überfüllung mit allegorischen Beziehungen. Beides müssen positive Werte geworden sein. Komplizierter und problemreicher müssen auch die Menschen gedacht werden, die diese neue Kunst schufen. Die Unbefangenheit der Hochrenaissance und die Klarheit ihres Gefühlslebens haben endgültig aufgehört. An einer Einzelheit läßt es sich hier beweisen: der ein wenig zweideutigen Lüsternheit, die (trotz oder vielleicht auch wegen) der plastischen Kälte über der Darstellung liegt. Der göttlichen Keuschheit des Giorgione ist der Mensch der folgenden Generation nicht mehr fähig. Eine durch das neue Sündhaftigkeitsgefühl der Gegenreformation unterdrückte, heimliche Sinnlichkeit tritt nicht selten an ihre Stelle. Die Wirkung beruht hier wohl in der Verbin-

dung von manierierten Bewegungen der nackten Glieder und harter Sachlichkeit der Einzelbehandlung. Ein entsprechendes Nebeneinander von Strenggesetzlich-Abstraktem im Großen und Sachlich-Realistischem im Einzelnen war schon als ein Grundzug der Geistesrichtung des Manierismus hervorgehoben worden.



Abb. 3. Pontormo, Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes. Florenz, Galerie Corsini. Phot. Alinari.

Zum zweiten eines der einfachsten unter den religiösen Themen: das Halbfigurenbild der Maria mit Christus und dem kleinen Johannes, einmal vom jungen Tizian (sog. Kirschenmadonna Wien, ca. 1505, Abb. 2), das andere Mal von Pontormo (Gall. Corsini Florenz, ca. 1525, Abb. 3). Wohlig und ausgewogen baut sich bei Tizian die Gruppe auf, eine ideale Harmonie zwischen der klaren Komposition im gleichseitigen Dreieck und der heiteren Freiheit aller Bewegungen ist erreicht — steil und schmal läßt Pontormo seine Figuren aufsteigen, die breite bequeme Standfläche fehlt, von der Spitze einer Zehe aus wächst die Gestalt des Jesuskindes empor. Erfüllt von Liebe zu allem Menschlichen sind die glücklich beobachteten und in freien, doch ruhig ausgewogenen Kontrasten gegeneinander gestellten Haltungen der Figuren bei Tizian, hieratisch starr das Nebeneinander und der eintönige, an primitive Gesänge gemahnende Gleichklang der Richtungen bei Pontormo. Lebensvoll und warm ist die Farbe des einen, kalt und leblos die des anderen Meisters, blühende Sinnlichkeit hier in der Wiedergabe der Haut, leidenschaftliche Ablehnung des Sündig-Körperlichen dort. Zärtlich versenkt sich Tizian in die Pracht der Stoffe, zu abstrakten Gebilden deutet sie Pontormo um, die sich, scheinbar kristallinischer Gesetzmäßigkeit gehorchend, um die Figur der Maria aufbauen und in denen das warme Pulsen des Lebens eisig einfriert. Ganz einfach andererseits ordnet Tizian das Gewand an, äußerst kompliziert fällt der von Johannes emporgehaltene Mantel bei Pontormo. Die nämliche Freude am Komplizierten zwingt die Figuren selbst in schwierige, gedrehte Wendungen und raubt ihnen — wie die Ummauerung durch schwere Stoffe — die Bewegungsfreiheit. Die prinzipiellen Gemeinsamkeiten mit Bronzinos Manierismus sind bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Charaktere leicht zu sehen: Die Abkehr von der Lebensfreude und der idealen Harmonie der Renaissance verbindet beide untereinander und mit den führenden Geistern ihrer Zeit. Der gleiche tiefe Wunsch nach Unterjochung des Lebens durch strenge, von einem übermächtigen Außerhalb diktierte Gesetze hat die Linien-Konsonanzen und das Einmauern in schwere Gewänder bei Pontormo wie die kalt-plastischen Verschlingungen bei Bronzino geschaffen. Diese letzten Gründe der Wandlung zum Manierismus muß jedes neue Beispiel neu bekräftigen.

Auf das Madonnenbild kann etwa die bewegtere religiöse Handlung folgen: der Tempelgang der kleinen Maria von Tizian (Akademie Venedig, ca. 1538—40, Abb. 4) und von Barocci (S.Maria in Vallicella Rom, 1594, Abb. 5). Gewiß ist Barocci Künstler einer anderen Generation als



Abb. 4. Tizian, Mariae Tempelgang. Venedig, Akademie.

Pontormo und Bronzino, und der Unterschiede zu ihnen gibt es daher genug — aber auch hier wird sich schließlich das Gemeinsame desselben großen Stiles bewähren. Das Werk des Renaissancekünstlers soll von links nach rechts abgelesen werden, auf dem des Manieristen wird die Handlung von vorn nach hinten entwickelt. Es entsteht ein saugender Strudel von Raum, der jäh in die Tiefe zieht, die einzelnen Figuren scheinen gleichsam nur als äußere Begrenzung dieses selbständigen Raumtrichters dazusein. Und erst am Ende dieser rapiden Bewegung gelangt man hinten zu den Hauptfiguren: Maria und dem Priester. Es ist wie bei Pontormo und Bronzino, wenn auch mit den anderen Mitteln einer anderen Künstlerpersönlichkeit, das gleiche manieristische Prinzip möglichster Erschwerung des Sehens. Tizian dagegen ordnet alles bequem überschaubar an, die Baulichkeiten des Hintergrundes, die Treppe (die Barocci unregelmäßig verdeckt), und vor allem die Personen der Handlung: Wie isoliert stehen die kleine Maria und der Hohepriester gegeneinander, sitzt vorn die alte Eierfrau, schreitet die königliche Mutter Anna. Bei Barocci sind die entsprechenden Figuren zu unselbständigen Bestandteilen einer streng durchgeführten Komposition geworden. Von dem jungen Mädchen vorn leitet ein ununterbrochener Zug über die kniende Anna zu Maria hin, die ganz in den Konturen der Priestergestalt aufgeht. Isoliert würde jede der Figuren ihren Sinn verlieren: Immer wieder die nämliche Entwertung des Einzelmenschen zum Gliede einer abstrakten Gesetzmäßigkeit. Nun erklären sich auch die sonderbaren Haltungen der Menschen: Wiederum kann von der Negierung der Standfestigkeit der Renaissance ausgegangen werden. Kniend, betend, ganz im Feierlichen der Handlung aufgehend, geben sich Baroccis Gestalten. In den Stellungen werden die einfachen Vertikalen und Horizontalen vermieden, schwierige, schräg in den Raum führende Achsen ersetzen sie. Kaum kann überhaupt von wirklichem Knien die Rede sein. Eher scheint es ein unbestimmbares Schweben. Zu dieser sonderbaren Gewichtlosigkeit fügt sich der gänzliche Mangel an Aktivität und Kraft in den Bewegungen. Mienen und Gesten scheinen ihren Sinn erst durch ein Außerhalb zu bekommen. Sieht man dann auf die einzelne Figur, so fehlt es ganz an der ruhigen Renaissance-Harmonie der Proportionen. Entwertet ist wiederum das Leib-

liche durch die Einhüllung der Körper in weite Gewänder und das Individuelle durch die für den ganzen Manierismus typische, übertrieben kleine Bildung des Kopfes. Daneben dient gerade diese ganz wie in der Skulptur der mystischen Zeit des 14. Jahrhunderts dazu, das Stehen zum schwebenden Emporgezogenwerden umzudeuten. Dem gleichen Gebote folgen die verschwebenden Farben, wie Tizians warme Tonharmonie mit dem Daseinsglücke der Renaissance zusammenklang. Mußte schließlich im ersten Vergleiche auf das sonderbare Verhältnis von abstraktem Kompositionsschema und streng-sachlicher Einzelbeobachtung hingewiesen werden — so findet auch dies hier sein Gegenstück, z. B. in der entzückenden Malerei des Strohhutes und des Körbchens mit den Tauben auf den Stufen. Bezeichnenderweise ordnet aber Barocci solche sich auf vielen seiner Bilder wiederholenden Stilleben meist in den Ecken an, an der Peripherie der Kompositionen also; denn wie bei Bronzino bleibt die neue Liebe zum Einzeldinge dem abstrakten Kompositionsschema unterworfen.

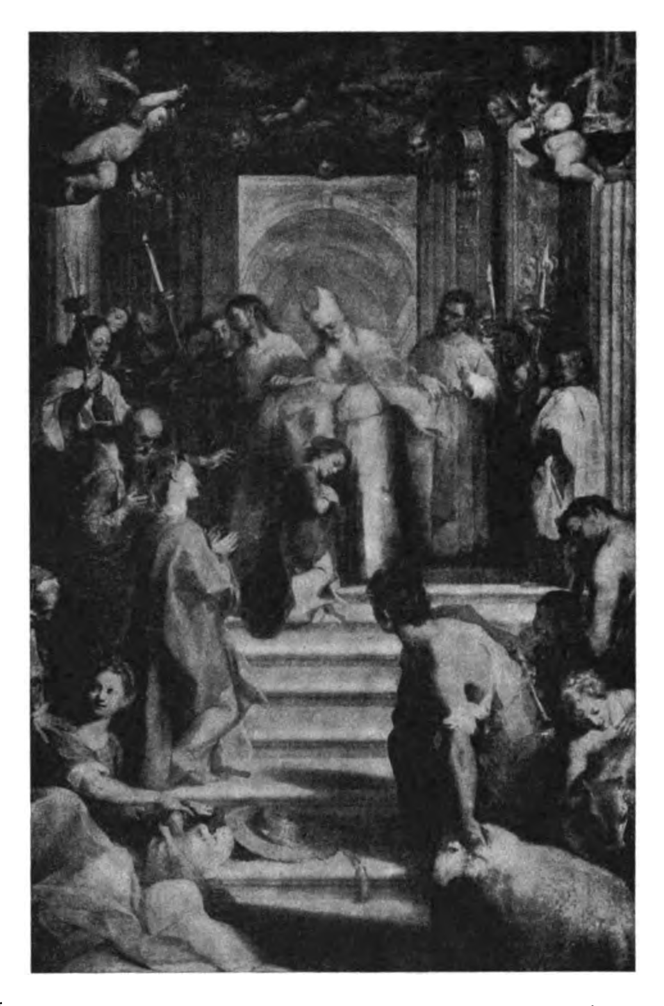


Abb. 5. Barocci, Mariae Tempelgang. Rom, S. Maria in Vallicella. Phot. Alinari.

Der religiösen Historie folgte das große religiöse Repräsentationsstück: Raffaels Disputa (Vatikan Rom, 1508, Escher, Handbuch Tafel VII) und Tintorettos Paradies (Dogen-Palast Venedig, 1588—90, Abb. 6). Der Vollender der Renaissance läßt die feierliche Handlung im Freien, dennoch im klar architektonisch begrenzten Raume vor sich gehen. Wie eine Apsis wölbt es sich um die Szene. Symmetrisch um die Mittelfigur Christi sind die Gestalten angeordnet. Diese architektonische Strenge ist jedoch voll freien Lebens im einzelnen — und jede Figur ist ein wirklicher, aber zum Ideal gesteigerter Mensch. Der Vollender des italienischen Manierismus läßt die Komposition ganz in der Schwebe, nur schwach ist die architektonische Mittelachse spürbar, keine klare Symmetrie besteht zwischen links und rechts. Eine einheitliche Bewegung umfaßt das Ganze, und der unübersehbare Menschenchor scheint um das elliptische Zentrum irgendwie windschief zu rotieren. In all dieser Auflösung ist aber gerade die Freiheit des Renaissance-Meisters aufgegeben: Wohlige und bequeme Haltungen gibt es nicht; denn die einzelnen Menschen sind nicht als Individuen, sondern nur als winzige Teile des einzigen Kreisens um Gott verstanden. Demgemäß fehlt bei Tintoretto die übersichtliche Teilung in Erde, Wolken, Himmel. Es fehlen überhaupt alle Standflächen und Ruhepunkte. Ohne eigene Kraft und eigenes Gewicht, schwebend und fliegend, werden die Menschen in den Raumstrudel hineingesogen. Keine Klarheit der Motive der einzelnen Figuren darf herrschen, alles „steht in

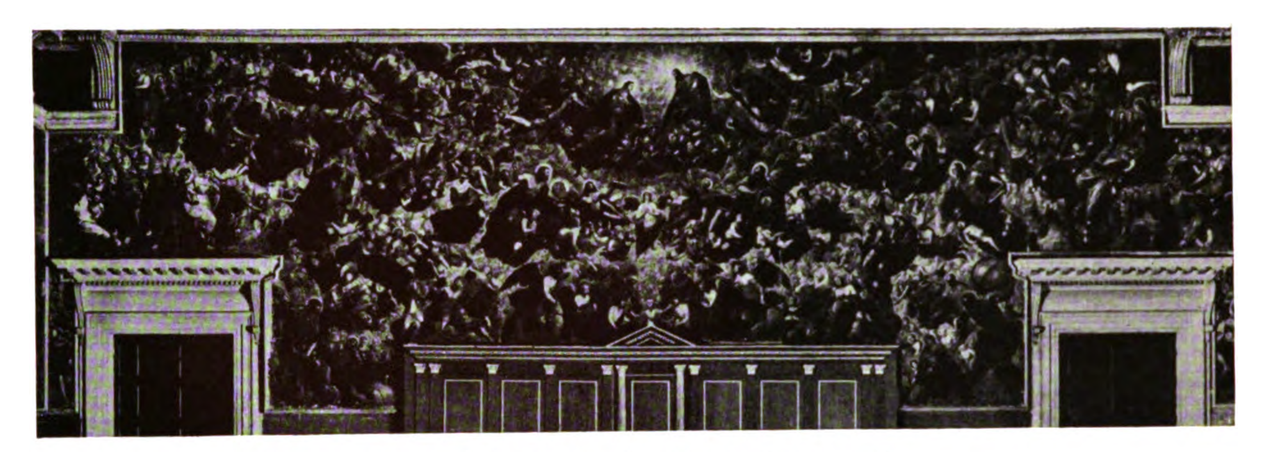


Abb. 6. **Tintoretto, Paradies.** Venedig, Dogenpalast.
Phot. Anderson.



Abb. 7. Vasari. Huldigung fremder Völker vor Paul III. Rom, Cancelleria.
Phot. Anderson.

der Luft“ — ja, sogar die ursprünglichste aller Entscheidungen des Malers, diejenige, ob er das Bild zunächst als zu schmückende Fläche oder als Illusion des Raumes auffassen will, wird nicht eindeutig gefällt, und das räumliche Rotieren wird aufgehoben durch die Zusammenfügung der Konturen zu einem Flächenornament und durch das ebenso flächig-ornamental gemeinte Kolorit. Denn während bei Raffael auch die reinen Farben einzig die Bildfunktionen zu klären haben, bedeuten dem Manieristen die wenigen Farben vom Formalen aus gesehen ornamentale, vom Geistigen aus aber im höchsten Maße Stimmungswerte. Das düstere Dunkelgrau, Schwarz und Stumpf-Schwärzlichblau trägt aufs entschiedenste zu der trüben, unbefriedigenden Wirkung des Werkes bei, die so seltsam mit dem feierlich-prächtigen Großen Saale im Dogen-Palaste kontrastiert. Welch ein Schauspiel würdiger Menschlichkeit und irdischen Stolzes ist dagegen Raffaels Fresko, das an gleich exponierter Stelle, in Julius II. Gemächern im Vatikan entstand. Mild und edel der Salvator in der Auslegung Raffaels — bei Tintoretto sogar die Christus-Maria-Gruppe als Bildzentrum entwertet, schief gelegt, schwankend, keine der beiden göttlichen Gestalten selbständig gelassen, Maria wie die Negativform zu der aufnehmenden Gebärde Jesu. In dieser unfrohen Düsternis, der Verachtung der Bildschönheit als Götzendienst, der edlen Menschlichkeit als irdischer Bresthaftigkeit herrscht der Geist der Gegenreformation reiner als bei irgendeinem anderen Italiener. So fern diese Religiosität einem Bronzino zu liegen scheint, gerade an ihm konnte doch die Entwertung des Einzelmenschen und das Fehlen warmer Lebensfreude als Symptom des Manierismus zuerst gezeigt werden.

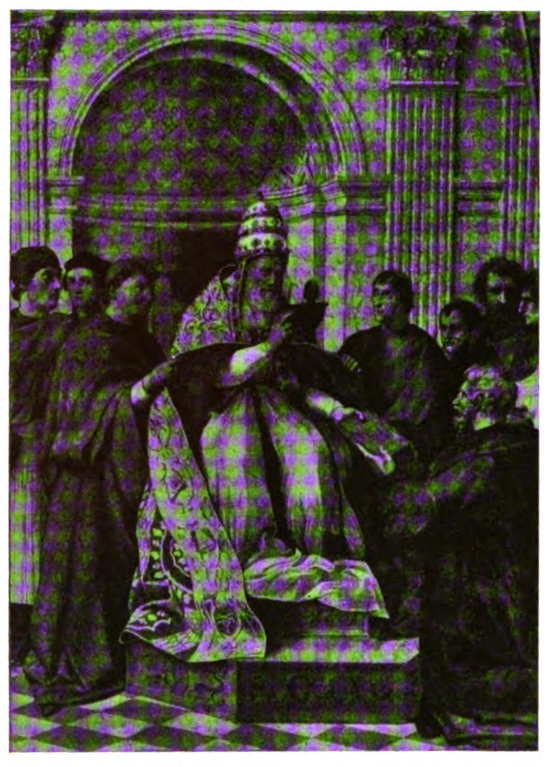


Abb. 8. Raffael, Überreichung der Dekretalien. Rom, Vatikan.

Nach den biblischen Bildern das Historienbild: Raffaels Fresko: Gregor IX. überreicht die Dekretalien (Vatikan Rom, 1511, Abb. 8) und Vasaris Gemälde: Paul III. empfängt die Huldigung fremder Völker (Sala Paolina der Cancelleria Rom, 1546, Abb. 7). Vom Thema ausgehend, wird man zunächst — scheinbar im Gegensatz zum eben Gesagten — eine Zunahme an Weltlichkeit konstatieren. Auch Raffaels Gregor und seine Kardinäle stellen in Wahrheit Julius II. und seine Umgebung dar — allein der Schein der Darstellung aus ferner Vergangenheit bleibt gewahrt, — erst im Zeitalter des Manierismus beginnt die Ausbreitung einer zeitgenössischen Historienmalerei, wie sie den Symptomen eines neuen Realismus zugezählt werden muß. Aber wie bisher verbinden sie sich auch hier untrennbar mit den Gesetzen des Manierismus. Von großer Wichtigkeit dafür ist z. B. die Tatsache, daß Vasari als Huldigung an das unerreichbare Vorbild Michelangelo auf einem der Bilder der Sala Paolina auftreten läßt. Eine solche uneingeschränkte Verehrung der vergangenen Generation lag der Renaissance weltenfern und beruht auf einem erst jetzt auftretenden Gefühl für den Niedergang der eigenen Zeit, ja letzten Endes auf dem neuen Sinn für die Veränderung, das Werden und Vergehen überhaupt (Beginn des Sub-



Abb. 9. Raffael, Bildnis des Grafen Castiglione. Paris, Louvre.

jektivismus im Bildnis!). Eng mit dieser Verehrung des Manierismus für Vorbilder einer vergangenen „goldenen“ Zeit verbunden ist das für den Stil so bezeichnende Nachahmen einstmals — von Michelangelo, Raffael, Correggio, Dürer — erfundener Formen und die Gleichgiltigkeit gegen die Erfindung als solche. So übernimmt Vasari auf demselben Fresko ganz ungescheut die Architektur aus Raffaels Teppich der Heilung des Lahmen. Und wenn auch schon dort das Motiv der gedrehten Säulen an sich die Grenzen der Renaissance überschreitet, so stellt Raffael doch noch die Haupthandlung selbstverständlich in das Mittelintervall der Architektur, während Vasari sie zur Komplizierung des Sehens beiseite rückt. Der extreme formale Manierismus der Vasarischen Gemälde ist es überhaupt, der die zeitgenössisch-realistischen Motive vollkommen zunichte macht. Kaum braucht hier, nach den bisherigen Vergleichen, einzelnes erläutert zu werden: Nichts ist von der wohligen Natürlichkeit der Renaissance übriggeblieben. Schlicht die Architektur bei Raffael und klar von der Handlung isoliert — verworren bei Vasari und mit den Figuren verflochten; bequem übersichtlich der Vorgang dort, Papst und Kniender unverdeckt im Vordergrunde — verschroben und verbogen hier, Papst und Huldigende, als scheinbar unwesentlich, durch die für den Manierismus so typischen „Nudi“ des Vordergrundes halb verdeckt. Diese rein ornamental gemeinten, nur vom abstrakten Aufbauschema her nötigen allegorischen Figuren ebenso wie die mit dem Beschauer eine scheinbar reale Verbindung herstellende Treppe, deren illusionistische Möglichkeiten aber sofort durch eben die so ganz anaturalistischen Nudi wieder entwertet werden — all das muß bei Raffael fehlen. Er konzentriert den Sinn der Darstellung in wenigen Hauptfiguren, Vasari überfüllt seine Szene mit einem Gewirr unüberblickbarer Gestalten, die, in den raffiniertesten Haltungen erstarrt, sich aufs sonderbarste mit den unmittelbar neben sie gestellten Steinfiguren verbinden, als seien sie beide vom gleichen anorganischen Stoffe.

Alles bestätigt die bisherigen Ergebnisse, und zur Komplizierung des Sehvorganges kommt offensichtlicher als je die möglichste Komplizierung des Verstehens durch ein subtil (wie die Kunstschränkchen und astronomischen Spielereien der Zeit) ausgeklügeltes allegorisches Programm, zu dessen Beschreibung hier der Raum fehlt.

Legt das Historienbild, und vornehmlich eines von Vasaris Hand, unmittelbarer Zeugnis von den formalen Neuerungen ab, als von der tiefen geistigen Wandlung, so wird naturgemäß das Bildnis — die Deutung des Menschen durch den Menschen — am reinsten seelische Wandlungen ausdrücken können und soll deshalb ans Ende der Vergleichsreihe gestellt werden. Bewußt sei schon in den Dargestellten der tiefste Gegensatz gewählt: Raffaels Bildnis des Grafen Castiglione (Paris, ca. 1515, Abb. 9) und des Greco Deutung vom Wesen des Großinquisitors

Niño de Guevara (Smlg. Havemeyer, New York, ca. 1595, Abb. 10). Der Verfasser des Cortigiano, der Verherrlicher der freiesten, vollkommensten Menschlichkeit — und ein Eiferer gegen die menschliche Unvollkommenheit und Bresthaftigkeit, ein schöner, breit und würdig gegenwärtiger, bequem vor dem Betrachter sitzender, aber seelisch nicht eben interessanter Mensch — und eine dämonische Erscheinung, aufwärts gezogen und von magischer Anziehungskraft in den asketischen Zügen und den hinter der großen (dem Klassiker Goethe so verhaßten) Brille verborgenen Augen. Ganz schöne Körperlichkeit — und ganz spirituelle Vision, so scheinen die beiden Menschen, und so muß es um die Schöpfer der beiden Bildnisse bestellt gewesen sein. Ruhige Selbstsicherheit steht gegen tiefen Selbstzweifel, ein Leben, das es sich leicht macht, gegen eines voll geistiger Qual, Einfachheit gegen moderne Problematik. Baldassare Castiglione und sein Bildnis verherrlicht harmonisches Ruhen in sich in ewig gültiger Form, — qualvolle Sehnsucht nach einem göttlichen Außerhalb, dessen der Mensch nur durch freudlose Selbstzucht und Selbstaufgabe teilhaftig werden kann, sprechen aus des Großinquisitors furchtbaren Zügen. Zur Vollendung zieht es Raffael, zur Unendlichkeit Greco, zur Vollendung, d. h. einem diesseitigen Ideale zieht es die Hochrenaissance, zur Unendlichkeit des Göttlich-Jenseitigen den Manierismus.

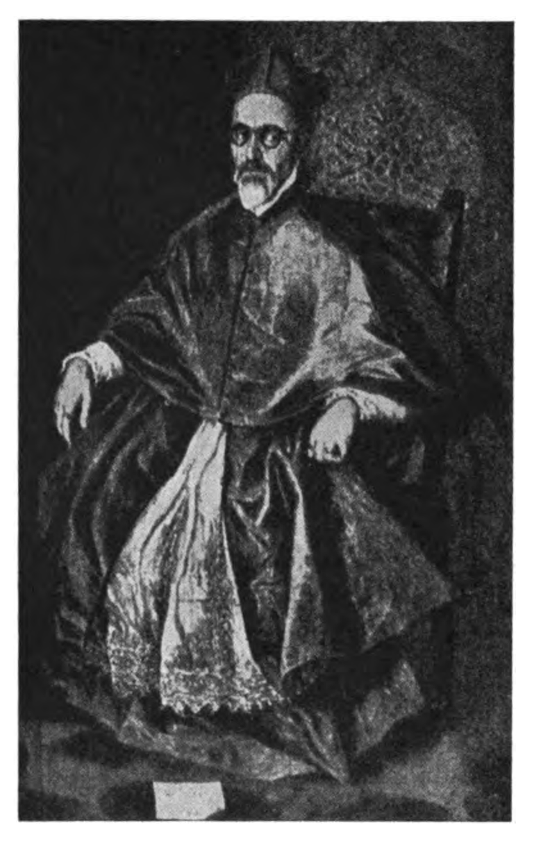


Abb. 10. Greco, Bildnis des Großinquisitors Niño de Guevara. New York, Sammlung Havemeyer.

So — ins Tiefste vergeistigt — spricht sich der Stil hier und spricht er sich nur in seiner letzten Phase und in seinen größten Meistern aus, — für alle aber, derer schon in diesen Vergleichen gedacht wurde, Maler verschiedener Generationen und sehr verschiedenen Charakters, gilt das Allgemeine, das den Stil des Manierismus in sich eint und schroff von der Renaissance trennt: Gesetz steht gegen Freiheit, Entwertung gegen Verherrlichung des Menschen, und einer harmonisch-mühelosen Bildform wird eine starre, sich quälende entgegengesetzt.

Wenn die historische Übersicht und die geringe Zahl der Vergleiche genügt hat, diesen ebenso im Seelischen wie im Künstlerischen gültigen Gegensatz zu enthüllen, so darf hier die ausführliche Darstellung einsetzen, die den feineren Unterschieden zwischen den Generationen und den feinsten zwischen den Persönlichkeiten der Künstler gewidmet sein wird.

I. Die Stilkrise um 1520.

Auf die kurze und nirgends uneingeschränkte Herrschaft der Hochrenaissance folgte eine Stilkrise, wie sie Italien seit Jahrhunderten nicht erlebt hatte. An den verschiedensten Stellen brach jäh der Überdruß gegen Schönheit und Harmonie aus, und was ihr zunächst entgegengesetzt wurde, war noch kein neuer, positiver Stil, sondern ein Anderswollen — Auflehnung,



Abb. 11. Raffael, Borgobrand. 1514. Rom, Vatikan.

Protest und Suchen —, unsicher noch, aber voll eines unendlichen Reichtums an Keimen. Der gewichtigste Beweis für die schicksalsmäßige Notwendigkeit dieses Bruches mit den Idealen der Hochrenaissance wird durch die Tatsache erbracht, daß es gerade die größten Meister sind, die seit etwa 1515 unbewußt sich von ihr losmachen und die Stilkrise eröffnen.

Rom.

So muß in Rom der Anfang gemacht werden, wo Raffael und Michelangelo nebeneinander schufen — beide Vollender und beide schließlich Überwinder der Renaissance. Von Raffael auszugehen, empfiehlt sich dabei, weil er von der außerordentlichsten Empfänglichkeit für alle neuen Eindrücke gewesen ist — ein Spiegel seiner Zeit weit mehr als der einsame Michelangelo, und weil andererseits seine wunderbar glückliche Veranlagung ihn zu den reinsten, für alle Zeiten vorbildlichen Werken harmonischer Schönheit befähigte, den Gemälden der Camera della Segnatura (Schule von Athen, Disputa, 1509—11, Escher Handbuch Abb. 245, Tafel VII). Unmittelbar nach deren Vollendung beginnt die Ausmalung der zweiten der Stanzen — und die Messe von Bolsena, die den Anfang bezeichnet, steht neben der sicherlich gleichzeitig entstandenen Sixtinischen Madonna eben noch diesseits der Grenze der Renaissance. Noch im Verlaufe der Arbeiten im gleichen Raume scheint sich mit Entschiedenheit der Bruch mit der Renaissance vollzogen zu haben. Die Vertreibung des Heliodor (Escher, Abb. 249) ist der Beweis: Gewiß ist noch

die zentrale Architektur, ist noch die Abwägung der links und rechts bewegten Massen gegeneinander, ist vor allem die Gruppe mit dem Papste der Hochrenaissance eng verbunden. Was aber auf der Schule von Athen klar überblickbare Baulichkeiten waren, liegt hier in malerischem Helldunkel mit plötzlichen Glanzlichtern, und wenn in der ersten Stanze die Haupthandlung sich selbstverständlich im Mittelpunkte des Bildes abspielte, so ist sie hier bewußt beiseite gerückt. Eine bezeichnende Einzelheit das unruhig gewordene Fliesenmuster. Auch die rauschenden, ausgreifenden Bewegungen der Hauptgruppe bedeuten einen entscheidenden Schritt — wohin? Fraglos zum Barock, das ist schon oft festgestellt worden. Das Bild der Befreiung Petri im gleichen Zimmer, eine Darstellung, in der das Licht von geradezu bildschaffender Bedeutung geworden ist, bestätigt es.

Nur die außerordentlich schmiegsame Begabung Raffaels konnte es möglich machen, daß gleichzeitig mit so revolutionären Werken Gemälde reiner Renaissance wie die heilige Cäcilie entstanden, härter freilich und spröder schon als die göttliche Dresdner Madonna. Gerade dieser sich in den nächsten Jahren in den Farnesina-Bildern so auffällig verstärkende Zug kann zu den eminent wichtigen Stilneuerungen in dem am sichersten auf Raffaels eigene Angaben zurückzuführenden Gemälde der dritten Stanze führen: zum Borgobrand (Abb. 11). Aus äußerster architektonischer Verworrenheit nur kann man sich die eigentliche Zentralkomposition ablesen —zwei Bauten, unorganisch nebeneinander, bilden den Hintergrund, und quälend unorganisch sind auch die übrigen Bauteile durcheinandergeschoben. Was übersteigen die Flüchtlinge die hohe Mauer, die sie so bequem umgehen könnten — wie kommen die ionischen Säulen unmittelbar hinter die Treppe? Die in der Schule von Athen zu höchster Vollkommenheit entwickelte Raumlogik ist offenbar ganz bewußt aufgegeben. Das gleiche gilt für die Gestalten: Unlogische, aber dekorativ höchst wirksame Bewegungen, keine einheitlich durchgeführten, gegeneinander abgewogenen Richtungen, sondern ornamental-abstrakte Gesetzlichkeit. Kein Interesse ferner am eigentlichen Vorgang — der segnende Papst ist in den äußersten Hintergrund geschoben, und auf beschwerlichem Wege in die Tiefe müssen die Blicke des Betrachters hierhin gelangen. Kalte Plastik der Modellierung endlich — kurz, all das, was aus der Stilkrise dieser Jahre schließlich den Manierismus des 16. Jahrhunderts bildet. Der Weg von solchem Figurengewimmel, so „manierierten" Bewegungen, so kalter Plastik, so durcheinandergeschobenen Architekturteilen zu Vasari ist leicht zu übersehen.

Das Nebeneinander des Protobarock und des jungen Manierismus bleibt der ganzen letzten Entwicklung Raffaels eigen: den heiteren Loggien, den Teppichen (Opfer von Lystra, Heilung des Lahmen, Predigt des Paulus), den Madonnen um 1518 (Madonna Franz I.!), und vor allem in letzter Zusammenfassung der Transfiguration (Escher, Abb. 259). Zu dramatischer Feierlichkeit des Protobarock steigert sich die Verklärung in den Höhen; barock, ja, Caravaggio vorahnend wirkt auch die gewaltig kraftvolle Hauptgruppe unten links, — eine typisch manieristische Figur aber ist die kniende Frau, deren Bewegung — das ist das Wesentliche — nicht von strömender Kraft, sondern von äußeren dekorativen Gesetzen veranlaßt ist, und manieristisch ist auch die ganze Anordnung der irdischen Szene, die auf mühsamem Wege zur eigentlichen Hauptfigur, dem kranken Knaben, hinleitet.

Elemente des Barock neben solchen des Manierismus — es ist ein Kennzeichen dieser reichen und gärenden Jahre. Und es wird das entscheidende, neue und grundlegend wichtige Resultat auch der Beobachtung des größten der damals lebenden italienischen Meister, des Michelangelo, bleiben. Von ganz entgegengesetzten Charaktereigenschaften muß dabei ausgegangen werden. Während Raffaels Entwicklung ein fortgesetztes Aufnehmen und Verarbeiten wechselnder Einflüsse

von außen ist, überwiegt bei Michelangelo vom ersten bis zum letzten Werke seiner Hand das Individuelle, nur ihm Eigene. Seine leidenschaftliche und trübe Veranlagung läßt ihn nur ganz vorübergehend in der Harmonie der Hochrenaissance untertauchen, und es hält schwer (wovon denn auch Brinckmann bei seiner Betrachtung des Plastikers Michelangelo ausging), ihn in die allgemeine Entwicklung einzureihen. Trotzdem muß es versucht werden, da die Erkenntnis der stilgeschichtlichen Stellung Michelangelos von der höchsten Bedeutung für das Verständnis des ganzen 16. Jahrhunderts ist.

Schon des Siebzehnjährigen erste Arbeit, das Relief des Zentaurenkampfes (vgl., auch zum folgenden, die Abbildungen in Brinckmanns Handbuch), steht mit seinem schweren Herausholen dumpf gebundener Formen und dem unerhörten Wirkenlassen der ungeformten Masse und damit des Schaffensvorganges selbst in tiefem Gegensatz nicht nur zu Bertoldo, dem Lehrer, sondern zur ganzen Zeit. Die Pietà von 1498—1500 hingegen, nur ein Jahrfünft später entstanden, ist vielleicht das einzige Werk Michelangelos, das jeder kraft der schönen Harmonie seines doch an Kontrasten reichen Aufbaues und der adeligen Schönheit des Ausdruckes ohne Zögern der Hochrenaissance zurechnen wird. Aber auch das erste Hauptwerk des Malers Michelangelo, der Entwurf zu dem Monumentalgemälde der Schlacht von Cascina (1504f.), ist um eines Renaissanceproblemes willen entstanden: Nicht das Erzählen der historischen Vorgänge reizt den Künstler, sondern einzig die Aufgabe, nackte männliche Körper in möglichst reicher, freier Bewegung zu bilden — daher auch das Auswählen der sonderbaren Szene der badenden Soldaten. In der Plastik entspricht dieser Entwicklungsstufe der David, und beide Werke gehören in ihrer Verherrlichung menschlicher Körperlichkeit wie in ihrer forscherischen Naturbeobachtung gleichermaßen dem Geiste der Renaissance an. Aber selbst um diese Zeit gibt es Schöpfungen von ganz unrenaissancemäßigem, dumpfem und trübem Geiste wie die Matthäusstatue oder den Madonnentondo des Bargello.

Von der allergrößten Bedeutung für das Erfassen des Gehaltes der Stilkrise ist die Sixtinische Decke (1508—12). Die architektonische Einteilung und die Erzählung in den Mittelbildern ohne Illusionismus, d. h. ohne subjektivistisches Rücksichtnehmen auf den Beschauer. Gesamtaufbau und Einzelgestalten der biblischen Geschichten von gehaltener Wucht und gefaßter Stimmung. Für die frühen unter den Propheten und Sibyllen gilt das gleiche: Ruhige Sitzmotive, reine Face- und Profilansichten, bequemes Sichausbreiten in den Nischen, und eine bewußte Abgewogenheit des Aufbaues durch die Anordnung der Putten — nichts durchbricht noch die Formgepflogenheiten der Renaissance. Bei den späteren Gestalten aber wächst der Maßstab, die Bewegungen werden ausgreifender, die Nischen durch die Wucht der Körperdrehungen gesprengt. Den Höhepunkt nach dieser Richtung bedeutet der Jeremias (Escher Abb. 273), jene Gestalt von übergewaltigen Ausmaßen, in dumpfem Brüten, aber voll latenter Energie, die jeden Augenblick ausbrechen kann. Nichts Befriedigendes, alles lastend und disharmonisch. Von dieser Übersteigerung der menschlichen Kraft her, die durch die wissenschaftliche Bewältigung des Körperlichen in des Meisters Renaissancejahren vorbereitet war, führt der Weg zur Körperlichkeit des Barock. Nach einer ganz anderen Richtung scheint Michelangelos Wollen im Jonas (Abb. 12) zu gehen. Die Proportionen verhältnismäßig schlank, die Bewegung nicht von der kolossalischen Schwere des Jeremias, sondern leicht, ja elegant. Durch die Wendung nach rückwärts und oben sowie den aus dem Hintergrunde sich hervorwindenden Walfisch bildet sich ein selbständig wirksamer Raum zwischen den körperlichen Formen. Die Bewegungen scheinen sich nicht um expansiver Kraft, sondern um dekorativer Schönheit willen zu entfalten — ein Grundgesetz nicht des Barock, sondern des Manierismus. Unter den Sibyllen



besteht derselbe Gegensatz, z. B. zwischen der schweren und gewaltigen Cumaea und der leichten, dekorativ-elegant bewegten Libyca.



Abb. 12. Michelangelo, Jonas. 1510. Rom, Vatikan, Sixtinische Decke.

Auf Wilhelm Pinder geht die bedeutungsvolle Erkenntnis vom Nebeneinander der Keime zu Barock und Manierismus in der Sixtinischen Decke zurück. In seinen Vorlesungen und Übungen war sie ihm der leitende Gesichtspunkt in der Behandlung Michelangelos. Allein sie ist, da sie Pinder nicht veröffentlicht hat, noch unbekannt genug, um an weiteren Beispielen erhärtet zu werden: Wie etwa auf der Zwickelkomposition der ehernen Schlange keine Bewegung in dem ornamentalen Geschlinge der Leiber ganz durchzuverfolgen ist, wie sogar die Standachsen der Figuren höchst sonderbar in die Bildtiefe gebogen werden, so daß keine Entfaltung der Körper möglich bleibt — das ist typischer Manierismus und hat mit der Bewegtheit des Barock nicht das mindeste zu tun. Ähnlich ist es um manche der Vorfahren Christi bestellt, in ihren sack- oder besser blockartigen Mänteln, die jede freie Expansion verhindern — Einzwängung des Menschen in eine von außen drückende Gesetzlichkeit.

Für den Michelangelo der zwanziger Jahre sind die Mediceergräber das Hauptdokument, und auch hier ist es einseitig, nur den werdenden Barock zu konstatieren. Gewiß ist z. B. das immer wieder auftretende Stehenlassen unbehauener Masse um die Figuren, insofern es ein Sichtbarmachen des Schaffensvorganges in psychologischer und eine Umhüllung der Gestalt mit ungeformter Materie in objektiver Interpretation bedeutet, ein Element des Barock, und ist es ebenso der Aufbau vom Kämpferisch-Schweren zum Mühelos-Leichten, — andererseits aber mußte schon die Architektur stutzig machen, die mit ihren überschlanken Proportionen, den schmalen, eleganten Konsolen, den scharfen, kargen Profilierungen den Bauten etwa auf den manieristischen Bildnissen des Bronzino innerlich so sehr verwandt ist. Und dieselbe mehr dekorative als durch organische Kräfte motivierte Schlankheit zeichnet Madonna, Heilige und Herzöge aus — gebundene Starre statt aktiver Energien. Daß weiter die Tageszeiten dem ganzen Manierismus des 16. Jahrhunderts so reiche Anregungen gegeben haben, wäre an sich noch kein Argument — allein man bedenke nur, daß auch in ihnen die krampfhafte Bewegtheit sich mit lastender Ruhe paart und ein übermächtiges Schicksal jedes befreiende Ausbrechen der gewaltigen Bewegungsenergien unmöglich macht. Gerade dieses Bedrückte und nie sich Lösende, die Einzwängung der Gestalt in ein gesetzliches Müssen bedeutet — neben allem Barocken der Gruppen — ein manieristisches Element.

Aus denselben zwanziger Jahren stammt die nur in Kopien erhaltene Leda, deren offensichtlicher Manierismus wohl die Veranlassung ist, daß sie nie genügend beachtet wird. Das Gedrehte und Gewundene der Bewegungen dient hier keiner latenten Kraft, sondern wird zum dekorativen Selbstzweck. Der Weg zu Pontormos und Bronzinos Venusdarstellungen ist ebenso kurz wie derjenige von der ungefähr gleichzeitig entstandenen (von Brinckmann sicher richtig um 1530 datierten) Gruppe des Sieges zu Cellini und Giambologna. Anstatt daß sich erst aus der Geladenheit gewaltiger Energien nach oben das gewichtlose Schweben löst, steht man hier einer Mühelosigkeit, einer sonderbaren geistigen Gleichgültigkeit (wie Brinckmann hervorhebt) und einer Überbetonung reiner Formeneleganz gegenüber, die gewiß nicht zu dem Michelangelo paßt,



Abb. 13. Michelangelo, Jüngstes Gericht. 1534—41. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.



Abb. 14. Giulio Romano, Gigantensturz. Mantua, Palazzo del Te. Phot. Alinari.

wie man ihn gemeinhin darstellt. Erst durch die Einbeziehung der manieristischen Elemente in die Beurteilung seiner Persönlichkeit sind diese Werke historisch ganz verständlich.

Allein es wäre verkehrt, von dieser Gruppe von Werken um 1530 auf eine nun beginnende Epoche leichteren, dekorativen, kurz ganz manieristischen Schaffens zu schließen. Das Hauptwerk der dreißiger Jahre, das Jüngste Gericht (1534—41, Abb. 13), beweist vielmehr, daß nach wie vor das Heidnisch-Titanisch-Barocke mit dem Christlich-Hingebungsvoll-Manieristischen in der Seele des gewaltigen Schöpfers ringt. Der Aufbau ganz aus kämpfenden und sich quälenden nackten Leibern, die Auffassung Christi als nackten Heros und mitleidslosen Richters ist Übersteigerung von Renaissance-Ideen ins Barocke. Und auch die schlanken Proportionen der Maria und die Hingabe in ihrer Gebärde finden eine natürliche Erklärung aus ihrem Wesen und der Rolle, die sie im Bilde spielt. Aber die Art, wie sie sich in eine ihr vom Kompositionsschema aus zugeordnete Höhlung einschmiegt, erinnert doch nicht nur äußerlich an den Manierismus. Und tiefer noch gehört es dem Stil des 16. Jahrhunderts an, wenn dem unübersehbaren und raffiniert bewegten Figurenknäuel der Handlung keinerlei Freiheit räumlicher Ausbreitung in die Tiefe zugestanden wird. All dieses Manieristische steigert sich noch im letzten malerischen Hauptwerke des Meisters, den Paulusgeschichten der Capella Paolina (1542—1550): Dekorative, nicht kraftgetragene Bewegtheit, Unterordnung der Gesten unter die Gebote der abstrakten Komposition, Entwertung der einzelnen Menschengestalt, ihrer Schönheit, Freiheit und Kraft. Michelangelo nähert sich seiner rein und tief manieristischen ultima maniera, über die an anderer Stelle zu sprechen ist.

Das Resultat, das hier zusammengefaßt werden muß, entspricht bei allen Gegensätzen der Charaktere tatsächlich in vielem dem der Betrachtung Raffaels: Die Erkenntnis von der Übersteigerung der Hochrenaissance zu einem Protobarock erschöpft das Wesen der Stilwandlung während jener gärenden Krisenzeit nicht. Neben den Keimen eines viel später erwachsenden



Abb. 15. Pierino del Vaga, Helden aus dem Hause Doria. 1530. Genua, Palazzo Doria. Phot. Alinari.

Barock liegen die zum Manierismus, dem eigentlichen Stil des 16. Jahrhunderts.

Unter den Künstlern der römischen Raffael- und Michelangelo-Schule gibt es solche, die, ohne die Krise zu empfinden, in der Renaissance verbleiben, wie Giovanni da Udine; andere jüngere, die erst nach der Krisenzeit zur Selbständigkeit gelangt sogleich im reifen Stile des Manierismus stehen, wie Daniele da Volterra, — endlich solche, die, wenn auch weniger entschieden als ihre Meister, immerhin doch in einzelnen Werken oder Phasen am Suchen der Krise teilnehmen. Die ersten gehören nicht in den Rahmen dieses Bandes, die zweiten in ein kommendes Kapitel, — nur von den letzten muß hier die Rede sein, nämlich von Giulio Romano und Girolamo Genga, Pierino del Vaga und Polidoro da Caravaggio, Sebastiano del Piombo und Baldassare Peruzzi.

Giulio Romano (eigentlich Pippi, 1498/9—1546), der Lieblingsschüler Raffaels, ist schon an der Ausführung der zweiten Stanze, dann immer selbständiger an den Loggien beteiligt. Die Vollendung der Transfiguration und die Ausmalung der Sala di Constantino im Vatikan fiel nach Raffaels Tode ihm zu. Schon 1524 aber verläßt er Rom und siedelt nach Mantua über, wo er als leitender Architekt und Maler des Herzogs Federigo Gonzaga bis zu seinem Tode tätig bleibt. Die Stilwandlung zeigt sich bei ihm zuerst durch das Schwer- und Schwarzwerden des Kolorits an, und einschneidender — in der Sala di Constantino — durch die wimmelnde Kleinteiligkeit, das Einführen rein dekorativ-allegorischer oder das auffallende Vorrücken für die Handlung nebensächlicher Figuren, wie des Zwerges auf dem einen Bilde. Aber erst in Mantua schafft Giulio ein Werk, das als vollgiltiges Symbol der ganzen Umsturzstimmung dieser Jahre zu gelten hat: den Sturz der Giganten im Palazzo del Te (ca. 1532—33, Abb. 14). Die Wände taumeln, ein wirres Chaos von kolossalen Figuren stürzt aus dem Bilde in den realen Raum hinein, — kalte Plastik, jähe, übertreibende Bewegungen — hier lernte Oberitalien den römischen Stil in manieristischer Abwandlung kennen (Tizian, Campi, Torbido, Brusasorci, Primaticcio, Abbate). Doch bilden diese Fresken eine durch das Thema erklärte Ausnahme im Werke des Giulio. Die spätere Sala di Troia im Castell ist wieder erfüllt von den liebenswürdigen Reizen der dekorativen Fresken Raffaels.

Girolamo Genga (1476—1551), ein Urbinate, nahm sich diese dekorativen Werke zum Vorbild, als er die Villa Imperiale bei Pesaro erbaute und dekorierte (1530f.), — und es entstand eine der vollkommensten Schöpfungen des Schmucksinnes der Raffael-Richtung, wenn auch die Vorliebe für Scheinarchitekturen und ähnliche illusionistische Wirkungen deutlich machen, daß die goldene Zeit vorüber ist. Ein so verworrenes Gemälde wie das große Heiligenbild der Brera von 1513 beweist, daß es Genga in dem entscheidenden Jahrzehnt nicht an Verantwortlichkeit für das kommende Neue gefehlt hat. Zu einer wirklichen Krise ist es aber auch bei ihm nicht gekommen.

Noch weniger krisenhaft freilich ist der Übergang zum Manierismus bei Pierino del Vaga (1499/1500—1547), der nach kurzer Ausbildung in Florenz unter Raffael an den Loggien mitarbeitete und nach des Meisters Tode noch bis zum Sacco di Roma selbständig in Rom tätig war. Er wandte sich dann nach Genua, und seine Dekoration des Palazzo Doria (1528f.) trug ebenfalls das ihre zur Ausbreitung des Raffaelstiles bei. Schon die Galleria degli Eroi (1530, Abb. 15) mit den gedreht und geziert bewegten Sitzfiguren der Doria-Ahnen zeigt die vollzogene Abkehr von der Renaissance, und das letzte Hauptwerk des Pierino, der es in Rom zu einer füh-

renden Stellung als Lehrer brachte, die Sala Paolina der Engelsburg, ist bereits ein so ausgesprochener Vertreter des reifen Manierismus, daß sie erst späterhin erwähnt werden kann.

Was Polidoro da Caravaggio (ca. 1495 bis 1543) angeht, so kann bei ihm, solange er in Rom lebt, von einer Abwendung von der Hochrenaissance überhaupt keine Rede sein. Sein Hauptwerk, die Landschaften von S. Silvestro al Quirinale, die so erstaunlich den Gehalt der heroischen Landschaft des reifen Barock vorwegnehmen, ist nur aus einer einmaligen glücklichen Verbindung der persönlichen Veranlagung des Künstlers und der alles was sie berührte veredelnden und verklärenden Kunst des Raffael zu verstehen. Um so verwunderlicher ist es dann, zu sehen, wie nach seiner Übersiedelung nach Messina (1527) derselbe Meister in der Kreuztragung des Neapeler Museums (ca. 1542/43, Abb. 16) auf all diese Großzügigkeit verzichtet und sich an



Abb. 16. Polidoro da Caravaggio, Kreuztragung Christi. Neapel, Mus. Naz.

einem niederländisch anmutenden Gewimmel kleiner Figuren ergötzt. Gerade das bewußt Altertümelnde hierin wird als Symptom der Krisenstimmung noch häufiger anzuführen sein.

Ebenso bedingt nur kann Sebastiano del Piombo (1484/85—1547) zur Stilkrise gerechnet werden. Im wesentlichen gehört seine Kunst noch der Renaissance an und wurde daher in Berckens Handbuch (S. 209—12) behandelt. Doch macht sich auch bei ihm eine Wandlung gerade um 1515 geltend, für die als Beispiel die Marienklage von Viterbo (Bercken, Abb. 220) mit ihrem Zerschlagen der natürlichen Gruppe in zwei Teile gelten kann. Erst um 1530 stellt er sich mit Bildnissen wie denen der Londoner Nat. Gall., der Smlg. Beit oder der Kieler Smlg. Martius und mit Figurenbildern wie der Berliner Judith entschieden auf die Seite des Manierismus.

Ganz ähnlich der des Sebastiano verläuft schließlich die Entwicklung des Sienesen Baldassare Peruzzi (1481—1536). Was bei jenem die venezianische ist bei diesem die sienesische Frühzeit mit den Einwirkungen erst von Pinturicchio, dann auch von Sodoma. 1503 erfolgt die Übersiedelung nach Rom, wo der junge Meister unter Bramante sich zum Hochrenaissance-Architekten



Abb. 17. Peruzzi, Augustus und die Sibylle. Siena, Fonte Giusta-Kirche.



Abb. 18. Pontormo, Madonna mit Heiligen. 1518. Florenz, S. Michele, Visdomini.

ausbildet. Die Baukunst bleibt sein eigentliches Gebiet. In der Malerei kann auch er wie alle sich der bestrickenden Kunst Raffaels auf die Dauer nicht entziehen. Seit dem zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts muß er der weiteren Raffael-Schule zugezählt werden, und selbst nach 1530, als nach seinen Angaben die Villa Belcaro bei Siena dekoriert wird, scheint er noch ganz im Banne des heiter-dekorativen Stiles der Loggien. Nur die hier und da auffallenden Streckungen der Proportionen lassen es glaublich erscheinen, daß gleichzeitig ein innerlich dem Manierismus so verbundenes Gemälde wie das der Sybille mit dem Kaiser Augustus in der Fontegiusta-Kirche zu Siena entstehen konnte (Abb. 17): Reihung, nicht Gruppenbildung; leicht übertreibende, mehr aus dekorativen Motiven als aus solchen des Sinnes zu erklärende Bewegungen; ornamentales Sich-Wiederholen und nicht Sich-Antworten der Hauptgebärden (Arm der Sibylle, Arm des Augustus); kalte Farbe und etwas gleichsam Gefrorenes auch in der Starrheit der Haltungen, — auch Peruzzi hat die Grenze zwischen Renaissance und Manierismus überschritten, verhältnismäßig spät und ebenfalls ohne eine eigentliche Krise.

Gerade die größten Meister aber sind es jedenfalls — das ist das Ergebnis der Betrachtung der Verhältnisse in Rom — bei denen der Bruch am frühesten und entschiedensten eintritt.

Florenz.

In der radikalsten Form vollzieht sich die Krise in Florenz, der Stadt, in deren klarer Luft von jeher neue Kultur- und Kunstbewegungen eine besondere Prägnanz erhalten haben. Der plastische, reflektierend-intellektuelle Manierismus mußte hier sogleich Vorkämpfer finden. Zum Barock haben die Florentiner nie geneigt. Die Grenze ist genau durch die Jahre 1517/18 zu legen. Fra Bartolomeo stirbt 1517, ein Künstler reiner Renaissance. Andrea del Sartos schönste Renaissanceschöpfung, die Madonna delle Arpie, entsteht im gleichen Jahre. Schon die Carità von 1518 im Louvre zeigt Ansätze zu einer Auflösung des Stiles, namentlich in der farbigen Haltung mit der von nun an für Sarto so bezeichnenden Vorliebe für changierende Töne. Doch bleibt es bei Ansätzen, und noch die Berliner Madonna von 1528 (Escher Handbuch, Tfl. VI.) kann, was formalen Aufbau betrifft, als ein Schulbeispiel der aus gegeneinander ausgewogenen Kontrasten entstehenden klassischen Komposition gelten. Ein Moment des Neuen sind allein die Halbfiguren vorn, — eine Überschreitung der Grenze zwischen Innerhalb und Außerhalb des Bildes und ein Mittel, rasch die Bildtiefe zu erreichen, für das der Manierismus eine Vorliebe hegt. Die gleiche Zunahme an Tiefenanregungen ergibt der Vergleich der beiden Himmelfahrten Mariae im Pal. Pitti von 1526 und 1531. Im Wesentlichen aber bleibt auch Sarto bis zu seinem Tode ein Mensch der Renaissance. Der große Neuerer der Krisenjahre in Florenz und vielleicht der tiefste und zugleich bewußteste Künstler dieser Epoche ist Pontormo gewesen.



Abb. 19. Pontormo, Rückkehr der Brüder Josephs aus Ägypten. London, Nat. Gall. Phot. Nat. Gall. London.

Jacopo Carucci wurde 1494 in Pontormo bei Empoli geboren. Bereits 1507 kommt er nach Florenz in die Lehre, da sein Talent sich so früh reif zeigt, daß schon 1508 Raffael angeblich eine Arbeit des Knaben bewundert. Rasch wechselt er die Meister, offenbar weil er nirgends dauernde Befriedigung findet. Vasari nennt Leonardo, Albertinelli und Piero di Cosimo, ehe unter Andrea del Sarto die eigentliche künstlerische Entwicklung beginnt. Schon früh gewinnt Pontormo Ansehen. Eigene Aufträge sind schon von 1512–13 erhalten, 1514 bis 16 entsteht das erste seiner Hauptwerke, die Heimsuchung im Vorhofe der Annunziata. Von da an ist Pontormo einer der führenden Künstler in Florenz, wo er beinahe ohne Unterbrechung tätig bleibt. Über die äußeren Umstände seines Lebens ist wenig mehr zu sagen. Um so wichtiger und bezeichnender ist, was Vasari über Pontormos Charakter zu erzählen weiß, und was das erhaltene Tagebuch bestätigt, das von 1554 bis kurz vor seinen Tod 1556 oder 1. Januar 1557 reicht. Ruhelosigkeit, die schon den Knaben von Lehrer zu Lehrer trieb, hat ihn sein Leben lang beherrscht. Unbefriedigt von der eigenen Kunst übermalt er, was er soeben schuf und denkt nur mit Grauen an die Vollendung seiner Werke. Aufträge übernimmt er nur, wenn er mag, und jahrelang schließt er sich in die Kapellen ein, die er auszuschmücken hat, ohne jemandem Eintritt zu gewähren. Sein Atelier, das er sich selbst baut, ist nur über eine hohe Leiter zu erreichen, die er hochzieht, um ganz einsam zu sein. Beständig quälen ihn Krankheit und Mißtrauen, — alles spricht von einem tief unbefriedigten und gequälten Leben.

Schon Pontormos frühestes datiertes Werk, die hl. Veronika von 1515 (S. M. Novella) geht in Einzelzügen wie der jähen Bewegung und dem ganz großen, faltenlosen weißen Kopftuch, das die Gesichtszüge so unwesentlich erscheinen läßt, über Fra Bartolomeo und Sarto hinaus. Und auch in dem Hauptwerk dieser ersten Jahre, der Heimsuchung in der SS. Annunziata (1514—16), stehen Figuren wie der nur scheinbar ungezwungen auf der Treppe sich streckende Junge im Gegensatz zu den Geboten der Renaissance, die in der Gesamtanlage noch herrscht.

Zwei Jahre später hat sich der Bruch vollzogen, die 1518 datierte Madonna mit Heiligen aus S. Michele Visdomini (Abb. 18) beweist es. Die Architektur, ruhiger Zusammenschluß des ganzen bisher, tritt zurück und nur die dicht gedrängten Figuren erfüllen den Raum und die Bildfläche. Anstatt daß sich die Gruppe aus abgewogenen Kontrasten zum beruhigten Dreieck aufbaut, ein dekoratives Gefüge von Linien, die mit bewußter Konsonanz geführt werden: Statt des Gegeneinander von Körpern ein Immer-Wiederholen der gleichen Flächendiagonalen, der gleichen Klänge von primitiver Einprägsamkeit (Arm und Kopf des Christusknaben und des Putto oben rechts; Arm und Bein des Putto links und Arm und rechtes Bein des Johannes; die Köpfe der beiden Greise).

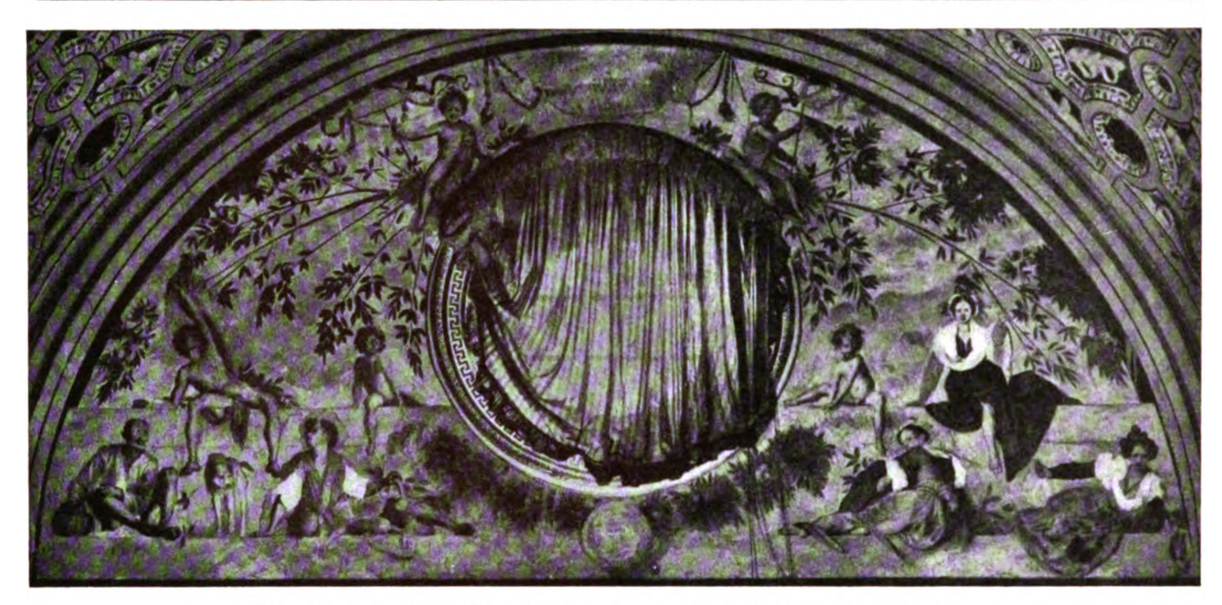


Abb. 20. Lunette in der Villa Poggio a Cajano. 1520—22. Phot. Alinari.

Noch sonderbarer manifestiert sich das neue Suchen in den gleichzeitig für das Schlafzimmer des P. F. Borgherini gemalten Josefsgeschichten (wohl 1518), deren größtes Stück, die Rückkehr der Brüder Josefs aus Ägypten in der Londoner National-Gallery hängt (Abb. 19). Erinnert man sich der zur selben Zeit für denselben Zweck entstandenen Bilder von Sarto, so öffnet sich die ganze Kluft zwischen Pontormo und der Generation seines Lehrers. Die Haupthandlung der Szene spielt sich eng in einer Ecke ab, begrenzt außen vom Bildrahmen und innen von einer ansteigenden Diagonale, oder besser einer die Diagonale umspielenden Kurve. Sie wird konsonant wiederholt von dem architektonischen Hauptmotiv, der sonderbar freischwebenden Treppe, wieder aufgenommen von den Figuren auf ihr und klingt endlich ganz ornamental in dem Schlußschnörkel der Bildsäule links aus. Neben der eigentlichen Haupthandlung sind — ganz wie im Mittelalter — noch die verschiedensten anderen Begebenheiten in kleinen Figürchen über die Bildfläche verstreut, und ebenso mittelalterlich ist die Raumdarstellung mit so hoch genommenem Horizonte, daß aus dem Hinten ein Oben wird, — ein Vorstellungsmittel, welches die Renaissance eben überwunden hatte. Geht man weiter ins Einzelne, so sind die übermäßig gestreckten Proportionen der Figuren anzumerken, besonders betont noch durch die langfaltigen Gewänder mit den zipfeligen Enden. Das Sonderbarste aber ist vielleicht die Durchsetzung der ganzen Szene mit Steinfiguren auf hohen Säulen, ein Motiv, das eine beunruhigende Unsicherheit darüber entstehen läßt, was nun eigentlich als lebendig und handelnd und was als anorganisch gedacht ist. Diese Entwürdigung der lebenden Gestalt wird durch die kalte tote Tönung noch unterstrichen.

Das Kolorit und die Vorherrschaft abstrakter, dekorativer Kompositionslinien leitet zu Pontormos nächstem Hauptwerk, der Lunette im großen Saale der Villa von Poggio a Cajano (1520—22, Abb. 20). Gewiß ist das Frappierende dieses herrlichen Gemäldes zunächst seine scheinbare Naturunmittelkeit und Volkstümlichkeit. Befreiend mußte es auf Menschen der Renaissance wirken, wie Vertumnus und Pomona sich hier als toskanische Landleute geben, behaglich vor der sonnendurchwärmten Mauer ruhend. Trotzdem ist es durchaus unberechtigt,

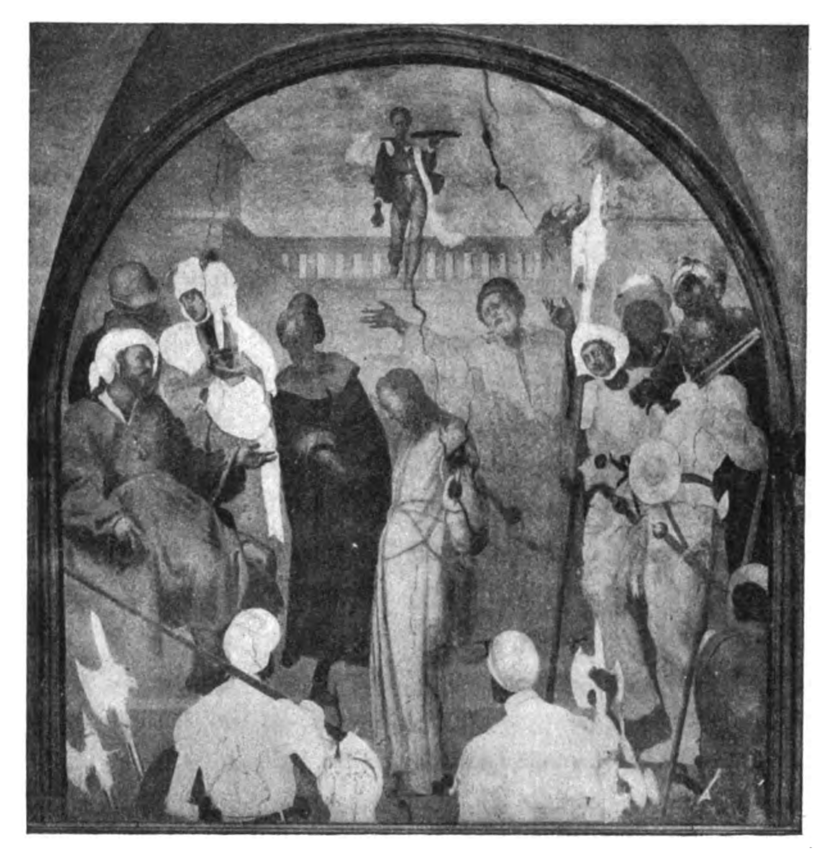


Abb. 21. Pontormo, Christus vor Pilatus. 1522—24. Certosa di Val d'Ema.
Phot. Dr. Goldschmidt.

diesem Gemälde gegenüber von vollkommener Ungezwungenheit und Natürlichkeit zu sprechen. Das Wunderbare ist vielmehr gerade die Vereinigung dieser scheinbaren Freiheit mit starrer dekorativer Bindung jeder Gestalt bis in die leiseste Bewegung. Pontormo verzichtet auf alle Raumtiefe, — Erdboden und Mauer als zwei straffe horizontale Flächenlinien, das Rundfenster in der Mitte und die Kurve der Rahmung sind die Grundformen. Dem durch sie bedingten System werden die Figuren eingeordnet, indem ihre Bewegungen die Hauptachsen, Vertikale, Horizontale und die von der unteren Mitte nach oben und außen strebenden Diagonalen immer von neuem gleichklingend wiederholen. Zehnmal wird so die Vertikale wiederholt (durch die gerade von der Mauer herabhängenden Beine, das eine Bein des ganz links Sitzenden, den Hund und den Oberkörper der Frau ganz rechts), und in immer neuer Abwechslung umspielen die Bewegungen die Hauptdiagonalen (man achte auf das Laub, ferner links auf den Oberkörper und Arm des Jünglings, den Arm des Jungen auf der Mauer und das eine Bein des in der Ecke Sitzenden und rechts auf die Bewegung der Frau auf der Mauer, den Arm des Jungen und die Hauptbewegungen der unten Gelagerten). Gewiß setzen einzelne Bewegungen schon eine Kenntnis des Michelangelo der Sixtinischen Decke voraus (z. B. der Jüngling auf der Mauer den Jonas), aber die einmalige Verknüpfung unidealer, „vulgärer" Naturnähe mit strenger, flächenhaft-dekorativer Bindung gehört Pontormo allein an, und beide Komponenten sind der Hochrenaissance gegenüber gleich neu und beide in dieser Verbindung von außerordentlicher Bedeutung für den entstehenden Stil des Manierismus.

Als 1522 die Pest in Florenz ausbricht, zieht sich Pontormo in die Certosa di Val d'Ema zurück, angezogen wohl von der völligen Stille des Ortes. Jahrelang arbeitet er einsam dort an den Passionsdarstellungen des Klosterhofes (Abb. 21). Das Sonderbare und Befremdliche, das Pontormos Bilder schon seit 1518 haben, erreicht hier einen Grad, der Vasaris Verständnis übersteigt. Was ihn insbesondere erstaunt, ist die Tatsache, daß der Maler das reife Können der Renaissance zugunsten einer Nachahmung des Nordländers Dürer aufgibt. Wie tief gerade die Möglichkeit dieses Einflusses im Charakter Pontormos und seiner Generation begründet liege,



Abb. 22. Pontormo, Bildnis. Lucca, Pinakothek.
Phot. Alinari.

konnte der Akademiker nicht begreifen. Denn es kann gewiß kein Zufall sein, wenn damals gleichzeitig bei Sarto, Pontormo, Bacchiacca, Mazzolino, Veneto, Gaudenzio deutliche Beziehungen zu nordischer Kunst auftreten, sie sind vielmehr der sehr begreifliche Ausdruck für die Sehnsucht der neuen Generation nach Beseelung und Verinnerlichung, nach Primitivität und Frömmigkeit, aber auch nach Unruhe und Komplikation. Und gerade bei Pontormo ist zweifellos mit den Übernahmen von Dürer nur ein, wenn auch sehr bezeichnendes Symptom, aber nicht der Kern getroffen. Tiefer führt schon die Erwägung, daß der ganze Stil des jüngeren Pontormo wie der der nordischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts Gewandstil und nicht wie in der florentinischen Renaissance und im reifen florentinischen Manierismus Stil des nackten Körpers ist: offener Bruch also mit der Verherrlichung der Leiblichkeit. Im selben Sinne sind auf diesen seltsamen Fresken die langen, schmalen Proportionen und die seltsam faltenlosen, steinartigen Gewänder zu verstehen. Sogar die Gesichtsformen verlieren in dem Wunsche nach dem Gezwungenen den Nuancenreichtum Sartos und werden auf geometrische Formen reduziert, einfache Kurven die Wangenkonturen, Kreise die großen starrenden Augen. Auch der Raum zu freier Bewegung fehlt, statt dessen ein archaisierendes Einbinden in die Fläche, hinten wird oben, und ganz zauberhaft schwebt in der Szene des Christus vor Pilatus der elegante, schlanke Diener über dem Haupte Christi, nichts als ein kalligraphisches Umspielen der Mittelachse. Ebenso unreal wirken die weißen Krieger vorn, von denen nur die Oberkörper auftauchen, wirken die hellen, schattenlosen, zinnoberroten, saftgrünen, grauen Farben. Nicht allein die Übernahme vom gotischen Stile des Deutschen also, sondern ebenso Proportionen, Gewänder, Raumauffassung, Farben zeugen von dem Wollen der Krisenjahre: Natur und Erdenmensch werden verneint, und die eherne Gesetzmäßigkeit eines übermächtigen Außerhalb erstickt die natürliche Raumillusion durch mittelalterliche Flächenbindung und duldet den Menschen nicht mehr als Inbegriff harmonischer Vollkommenheit, sondern nur noch als Gefäß seelischer Not.

Das hier gekennzeichnete Wollen verbleibt den Werken Pontormos etwa bis zum Anfang der 30er Jahre. Als letztes Beispiel diene ein Bildnis, das Meisterwerk der Pinakothek von Lucca (Abb. 22) von der aus Poggio a Cajano bekannten Breite des Auftretens, der schweren, den Körper ganz erdrückenden Masse der Gewandung, dem hellen Grün und Rot des Kolorits und der charakteristischen eirunden ein wenig anorganisch geometrisch wirkenden Gesichtsform.

Um das Jahr 1530 erfolgt eine neue bedeutsame Wandlung im Stile des Pontormo. Sie führt zunächst zur entschiedenen Nachahmung des Michelangelo, und zwar des Michelangelo nach der Stilkrise. Hier handelt es sich tatsächlich um ein Nachahmen, ja mehr: in zwei Fällen

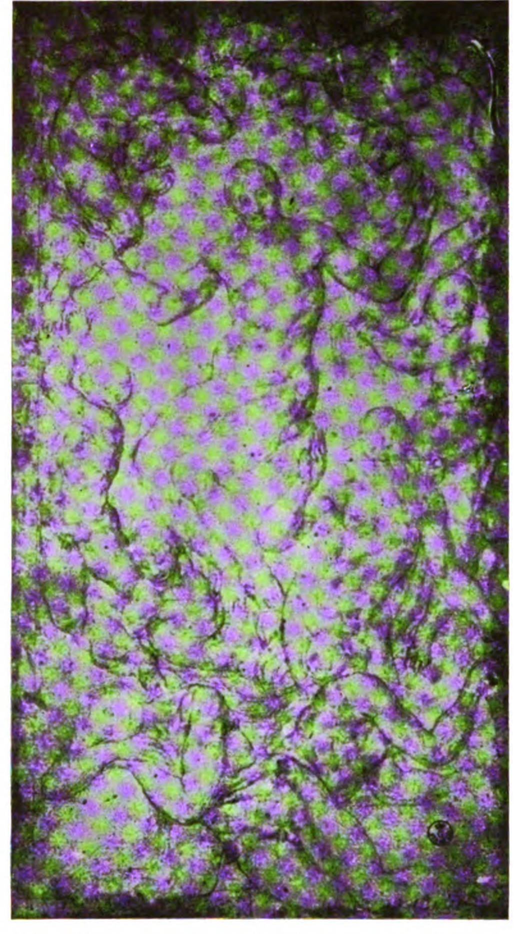


Abb. 23. Pontormo, Entwurf zu den Chorfresken für S. Lorenzo in Florenz. Florenz, Uffizien.

sogar um ein Malen nach seinen Kartons. „Venus und Amor", von etwa 1533 stammend und vielleicht im Original in den Uffizien erhalten, ist eines dieser Beispiele. Der Anschluß an den Stil der Leda und der Mediceergräber ist der engste. Nur um das Lebenswerk des Pontormo nicht auseinander zu reißen, soll hier von diesen letzten 15 Jahren schon die Rede sein; denn die neue michelangeleske Phase gehört eigentlich in den Zusammenhang des reifen Manierismus der Volterra und Bronzino. Pontormo scheint hier die Selbständigkeit seines Stiles aufgegeben zu haben, um zum Manieristen im bisher üblichen Sinne des Wortes zu werden. Doch hat der große Einsame auch darin keine Ruhe gefunden. Sein letztes Hauptwerk, die Ausmalung des Chores von S. Lorenzo (1546—57), das seit dem 18. Jahrhundert durch Kalk verdeckt und nur aus den vielen Zeichnungen der Uffizien und den Äußerungen Vasaris rekonstruierbar ist, beweist das. Vasari stände ihm nicht so gänzlich verständnislos gegenüber, wenn der Stil Pontormos derjenige der Venus geblieben wäre. Pontormo hat sich jedoch von dem Prunken mit virtuos bewegten Körpern wieder losgesagt, und wenn er auch darin den Jahren, in denen er arbeitet, seinen Zoll entrichtet, daß er nur mehr in nackten Körpern denkt, so sind es doch sehr seltsame, kraftlose Körper geworden. Da auch jede Raumangabe fehlt, so scheinen die Gestalten passiv gebogen schlaff zu schweben. Auch Christus (Abb. 23) ist nicht der Heros von Michelangelos Jüngstem Gericht, sondern an Gefühl und Glauben hingegeben wie alle anderen. Gleichgiltigkeit gegen die Anatomie, die man an Michelangelo bewunderte, anaturalistische Proportionen, unmögliche Bewegungen, als seien die Menschen vom Sturme bewegt: Hier steht man, — und darin liegt wohl das Bedeutsamste — vor der nächsten Stilparallele zur ultima maniera des Michelangelo, d. h. zum Stil der Florentiner Grablegung und der Pietà Rondanini. Daß Pontormo so neben Michelangelo der Begründer dieses letzten Abschnittes des Manierismus geworden ist, macht die Bedeutung seiner Künstlerschaft erst ganz klar. Wie gewaltig weit spannt sich die Entwicklung, die ihn von der Hochrenaissance über den neuen, reichen und unruhigen Stil der Krise um 1520, über die folgende Michelangelo-Nachahmung zu jenem letzten transzendenten Stil der 50er Jahre geführt hat.

Gewiß ist Rosso Fiorentino, der andere toskanische Hauptmeister der Stilkrise, kein Mensch von ähnlich tiefer Geistigkeit gewesen, doch hat auch ihn die gärende Zeit um 1520 durch einige Jahre Werke von so seltsamem und erregendem Ausdruck schaffen lassen, daß man ihn vorübergehend Pontormo an die Seite stellen darf.

Giovanni Battista Rosso wurde wie Pontormo 1494 geboren. Auch er gehört zu den Schülern Sartos, und auch sein Erstlingswerk war ein Fresko für die Vorhalle der Annunziata: die Assunta. Andere bedeutende



Abb. 24. Rosso Fiorentino, Kreuzabnahme. 1517. Volterra, Gemäldegalerie. Phot. Alinari.

Aufträge in und um Florenz folgten. 1523 siedelt der Künstler nach Rom über, von wo ihn erst die Belagerung 1527 vertreibt. Er bleibt nun einige Jahre in der toskanischen Provinz, in Borgo S. Sepolcro und Città di Castello tätig, bis er 1530 nach Venedig und von da zu Franz I. nach Fontainebleau geht. Dort verbringt er das letzte Jahrzehnt seines Lebens, hochgeehrt als Chef der gesamten Kunsttätigkeit für das Schloß. 1540 ist er, vielleicht durch Selbstmord, gestorben. Vasari erzählt, Rosso sei von schöner Gestalt und anmutigem Wesen, von hoher architektonischer wie musikalischer Begabung gewesen. Er habe mühelos leicht geschaffen und habe in Frankreich erreicht, was sein Wunsch immer gewesen sei: Reichtum, die Unterhaltung eines ganzen Trosses von Dienern, eine große und üppige Geselligkeit und überhaupt mehr das Leben eines Fürsten als dasjenige eines Künstlers. Ein dem Pontormo ganz entgegengesetzter Charakter.

Rossos erstes Werk, die Assunta der Annunziata (1516/17), in den Aposteln unten eine ungegliederte Masse, in den Engeln oben ein verfilztes Gewirr, ist mehr ein Protest als ein Manifest des neuen Stils. Aber schon 1517 erreicht Rosso die Höhe seiner Kunst, auf der er sich nur kurze Zeit hält. Es entsteht sein Meisterwerk, die Kreuzabnahme der Gemäldesammlung von Volterra (Abb. 24). Übermäßig schmal ist das Format des Bildes, und überlang sind die Figuren, die nicht wirklich im Raume stehen, sondern irgendwie unmateriell wie Schemen beieinander sind. Unvergeßlich gespenstisch die Farbigkeit — nur wenige immer wiederholte Töne — blutiges Fleischrot der Magdalena, fahles Gewitterblau im Himmel und im Gewand des Johannes, fauliges Graugrün des Leichnams, totes Grau der Maria. Von erschütternder Ausdruckstiefe die Gebärden: Maria, entseelt zwischen den Begleiterinnen hinsinkend; Johannes mit dem in Verzweiflung umbrechenden Oberkörper und dem verhüllten Antlitz; Magdalena, die nur mehr in der einen Ausdruckslinie des schmerzhaft-scharfen Faltengrates zu leben scheint. Das Hauptmittel des formalen Aufbaues ist das gleiche, wie in Pontormos Madonna von 1518: Deko-

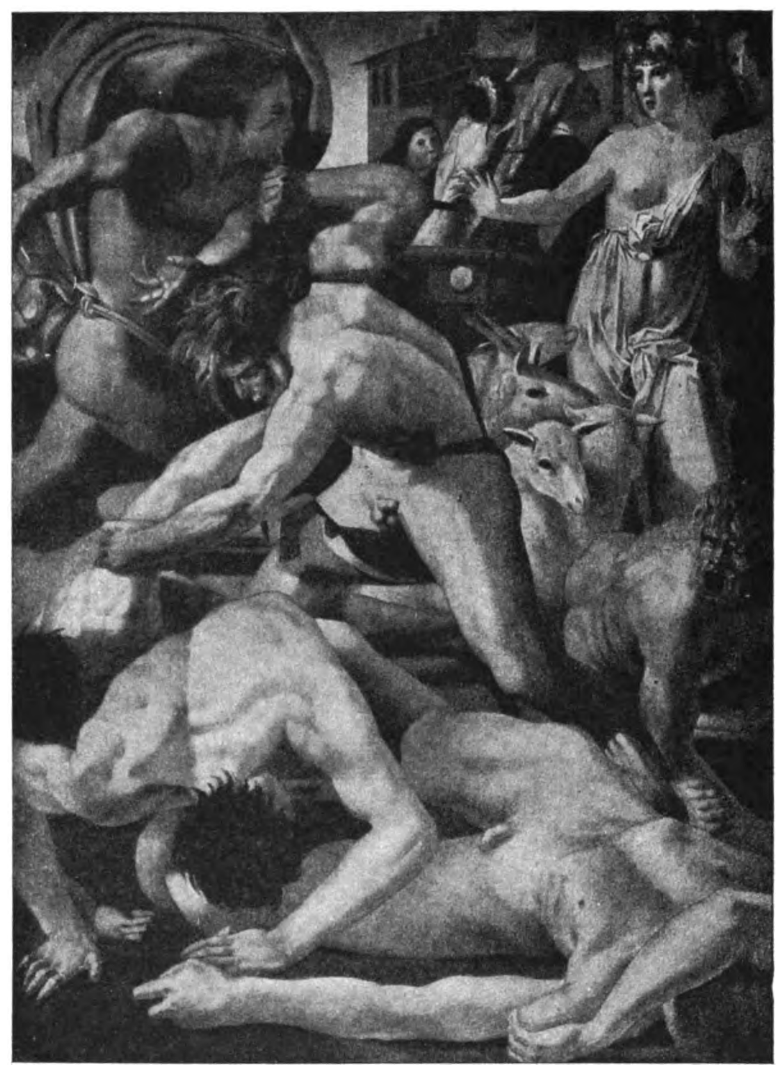


Abb. 25. Rosso, Moses unter den Töchtern Jethros. Florenz, Uffizien.

rative und monotone Konsonanzen an Stelle von Kontrasten (Kreuzesstamm und Leitern, linker unterer Träger und Christus, vordere und hintere Begleiterin der Maria) — d. h. unheimlich gleichförmiger Gesang, statt reicher Gliederung und alles nur einmal sagender Prägnanz.

Das Gemälde von Volterra bleibt eine Ausnahme in Rossos Schaffen. Am ehesten dürfte ihm vielleicht die Kreuztragung von Arezzo verglichen werden. Die Florentiner Madonnen der nächsten Jahre (Pal. Pitti 1522, Sposalizio S. Lorenzo 1523) sind bei weitem weniger ausdrucksvoll und stehen auch formal Sarto wieder etwas näher. Aber Rossos Veranlagung muß in der Tat sehr weit gespannt gewesen sein; denn ein zweites Meisterwerk, Moses unter den Töchtern Jethros, in den Uffizien (Abb. 25) scheint neben dem Gemälde von Volterra als Arbeit der gleichen Hand und der gleichen Epoche fast undenkbar. Man wird wohl annehmen dürfen, daß Vasari irrt, wenn er das Bild vor Rossos römischem Aufenthalt ansetzt. Eher paßt es in die erste römische Zeit, aus der Vasari ausdrücklich von einer Verwirrung durch die Fülle der neuen Eindrücke spricht und aus der die ähnlichen Entwürfe der Herkulesgeschichten für den Stecher Caraglio bekannt sind. Aus römischen Anregungen ist die Überfülle nackter Figuren und verschlungener Bewegungen am verständlichsten. Allein zu wirklicher Bewegtheit kommt Rosso auch hier nicht. Die Gestalten durchmessen den Raum nicht, sondern ordnen sich — in der Bewegung erstarrt — gezwungen in Parallelschichten hinter- oder richtiger übereinander. Ornamentale Linienkonsonanz zeigt sich, wohin man sieht: So liegen die bedeutsamsten Köpfe auf einer Vertikale übereinander, werden ihre Richtungen in höchst sonderbarer, an Marc gemahnender Weise von den drei mitten im Bilde angeordneten Tierköpfchen wiederholt, so klingt dieselbe Diagonale in beiden Armen des links oben Hereinstürmenden, dem Rücken der einen und dem langen Haar der nächsten der Fliehenden im Hintergrunde, der Bewegung

des Moses und dem Arm des erschreckten Mädchens rechts wieder. Der Rücken des Moses und der Rücken des Niederstürzenden vorn werden als Entsprechung empfunden, ebenso die Diagonalen von dessen Armen, dem Körper des Erschlagenen rechts und dem linken Schenkel des Moses. Überall Wiederholung — unendliches Flächenornament. Dekorativ-illusionsfeindlich endlich auch die flächige Modellierung der Körper und die steinkalte Farbe.

Von einer klaren Entwicklung Rossos kann nach wie vor nicht gesprochen werden. Das Hauptbild der nächsten Jahre, die sog. Transfiguration in Città di Castello (1528/29) enthält in manchen Gestalten wieder die Bizzarerie des frühen Rosso, seine spröden, harten Parallelfalten, seine unmodellierten Gesichter und übermäßigen Proportionen, daneben aber in der strengeren Körperlichkeit und der Gesichtsbildung, z. B. der großen Frauengestalt links, wohl verarbeitete römische Eindrücke.

Sprunghaft bleibt die Entwicklung Rossos auch nach seiner Übersiedelung nach Frankreich. Über seine Tätigkeit in Fontainebleau ist nicht mehr viel zu urteilen. Vieles ist durch Primaticcio ersetzt und verändert worden. Die Galerie Franz I., die erhalten blieb, ist wichtig vor allem durch ihre Stukkaturen. Jedoch müßte der Anteil Rossos noch einmal stilkritisch von demjenigen Primaticcios geschieden werden. In den Gemälden fällt wieder Römisches — Wirkungen der Raffaelschule, speziell des Pierino — auf. Es sind die gleichen Jahre, in denen Pontormo Rom hörig wird, in denen mit der Ausbreitung des neuen römisches Stiles die Krise vorüber ist und der reife Manierismus einsetzt. Die Bilder von Fontainebleau sind schlecht erhalten, auch scheint Schülerungeschick manches verdorben zu haben. Die Starrheit der Schichtung hintereinander ist noch zu spüren, doch löst die Freiheit römischer Dekoration sie auf. Dem Rosso der besten Werke wieder entsprechender ist die etwa der Transfiguration zu vergleichende Pietà im Louvre. Die Typen sind schwerer und antikischer, die Farbigkeit sonorer als in den Gemälden der Krisenzeit, — aber die scharfen, vielfach gebrochenen, oft parallel verlaufenden Grate der Gewandfalten sind geblieben, und ebenso ist es die Unterordnung des Geschehens unter eine einzige abstrakte Kompositionslinie: Die Arme der Maria geben sie an, der Körper Christi wiederholt sie.

Auch bei Rosso — dies ist stilgeschichtlich das Wesentliche — fallen die sonderbarsten und beunruhigendsten Werke in dieselben entscheidenden Jahre, in denen in Rom und bei Pontormo die Stilkrise sich abspielt.

Unter Pontormos Schülern muß nur Bronzino genannt werden, und dieser wächst durch seine eigene Bedeutung weit über den Begriff der Schule hinaus — anders bei Rosso, dessen changierende Farben, dessen runde Mädchengesichter mit den großen Augen, dessen typische Greisenköpfe und dessen scharfgratige Gewandbehandlung von Carlo Portelli in Florenz wiederholt und von Giovanni Paolo Rossetti, einem Schüler des Daniele da Volterra, in der Pietà der Pinakothek von Volterra (1551) selbständig weitergebildet werden. Der Anregungen auf Beccafumi wird später gedacht werden.

Über die Altersgenossen des Pontormo und Rosso genügen wenige Worte. Granacci (1477—1543), Franciabigio (1482—1524), Sogliani (1492—1544), Puligo (1492—1527) zeigen sich unbeeinflußt von der Stilkrise, obwohl sie die entscheidenden Jahre miterleben. Bei Bugiardini (1475—1556) hingegen erweist sich in einem Spätwerk, dem Martyrium der hl. Katharina, in S. Maria Novella bei aller Kleinteiligkeit und Zierlichkeit der Figuren doch der neue Stil in den übertriebenen Bewegungen der Krieger vorn, der Zurückverlegung der Haupthandlung in den Hintergrund und der kühler-antikischen Architektur. Innerlich miterlebt hat nur Bacchiacca (eigtl. Francesco Ubertini, 1494—1557) die Stilkrise. Er gehörte dem gleichen Kreise wüst und radikal lebender junger Künstler wie Cellini an — eine Parallelerscheinung zu den gleichaltrigen ernsteren Revolutionären in Nürnberg, den Beham und Pencz. Bacchiaccas Stärke sind kleine vielfigurige Szenen, in denen er, von Perugino herkommend, sich dem Stil der Cassoni Sartos anschließt. Wie bei diesem und Pontormo spielt auch bei Bacchiacca die Nachahmung Dürers eine wichtige Rolle — immer wieder gleich bezeichnend für den neuen Hang zum Komplizierten, Unübersichtlichen und Unruhigen. Auf späten Tafelbildern, wie der Dresdner Madonna, haben sich Farbigkeit, Gesichter, Haar- und Gewandbehandlung zum üblichen Manierismus des reifen 16. Jahr-



hunderts gewandelt. Viel freier und natürlicher tritt das Hauptwerk der späten Zeit auf: die Entwürfe für die Florentiner Teppich-Manufaktur (1552/53), Genreszenen in weiten Landschaften, von spielerischer und unbefangener Heiterkeit.

Siena.

Neben Florenz kommt als Kunstzentrum innerhalb Toskana nur noch Siena in Frage, von alters eine konservative und dem Lyrischen und Dekorativen geneigte Stadt. Spätgotische Meister spielen bis tief ins 16. Jahrhundert hinein die Hauptrolle. Erst Sodoma (1477—1549) ist hier der Eröffner der Hochrenaissance und späterhin (seit etwa 1525) — wenn auch in sienesischer Milde — ihr Überwinder. Die Übersteigerung des Gefühles in den Mienen mancher Gestalten, eine gewisse sinnliche Schlaffheit des Ausdruckes (Ohnmacht der hl. Katharina, S. Domenico) weisen prophetisch nach dem Barock des 17. Jahrhunderts hin — anderes, wie die beliebte Zurückdrängung der Haupthandlung in den Mittelgrund (Auferstehung Christi, Neapel), das Ersticken des sinngemäß Wesentlichen in kleinteiligem Figurengewimmel (Anbetung der Könige 1532/33, S. Agostino) oder Einzelheiten, wie die Vorliebe für Überschneidungen des Bildrandes durch übertrieben nahe gesehene Gestalten (Pal. Pubblico), gehören zu den nun schon geläufigen Symptomen des Manierismus — wie überall also das auf die Blüte der Hochrenaissance folgende Schwanken zwischen Barockem und Manieristischem.

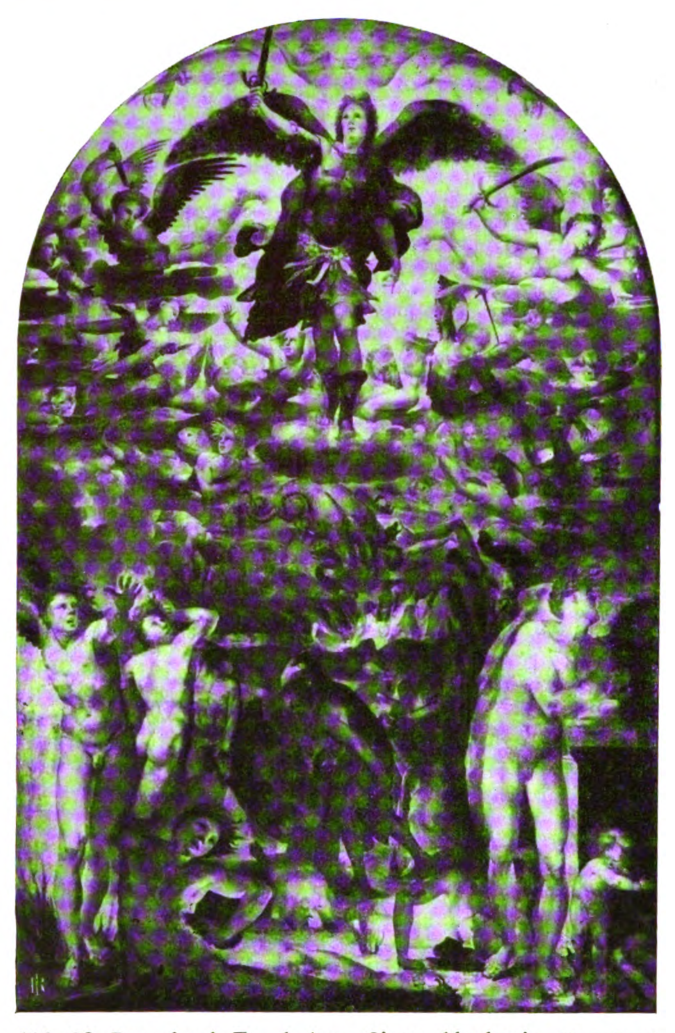


Abb. 26. Beccafumi, Engelssturz. Siena, Akademie. Phot. Brogi.

Bei dem jüngeren Domenico Beccafumi hat sich die Entscheidung vollzogen — kein barockes Element mehr in seiner so sonderbaren, nur in diesen unruhigen Jahren möglichen Kunst. 1486 als Sohn eines Landarbeiters geboren, genoß er wohl den Unterricht des Pacchiarotto, doch lassen sich in seinen frühen Werken nach Einflüssen von Perugino und Fra Bartolommeo bald solche von Sodoma aufweisen. Allein schon hier — in der Stigmatisation der hl. Katharina (Siena, Akademie) und dem Gnadenstuhl von 1512 (ebenda) — fällt die Vorliebe für verschwommene Formen und eine gewisse lappige, fleischige Gewandbildung auf. Seinen eigentlichen, wunderlichen Stil muß Beccafumi schon 1518 erreicht haben (Marientod in S. Bernardino). Er gipfelt in einer Gruppe von Gemälden — den Hauptwerken Domenicos —, für die sichere Daten fehlen. Ihrem Stil nach müssen sie zwischen 1520 und 1530 entstanden sein. Es handelt sich um das Jüngste Gericht in S. Maria del Carmine sowie die Vorhölle und den Engelssturz der Akademie. Gemeinsam ist den drei Schöpfungen die Lust am Erschrecklichen und Unheimlichen, ja am Höllischen. Tiefe Schatten lagern über gefährlichen Schlünden, grell flackernde Lichter zucken gespenstisch unter wimmelnden Menschenscharen auf. Am spukhaftesten wohl der Engelssturz (Abb. 26) — bezeichnend, daß die Kirche S. Maria del Carmine ihn zurückwies und durch das immerhin zusammengefaßtere Jüngste Gericht ersetzen ließ. Umrauscht von einer Unzahl von Engeln steht mit erhobenem Schwerte Michael, im Triumphe über die Schar der Unglücklichen in höllischer Nacht. Und wie oben um die Hauptfigur eine rotierende Bewegung gestaltet wurde, so ist dieses räumliche Kreisen unten sozusagen das eigentliche Bildthema. Die drei großen, überschlanken, krampfhaft sich windenden — und doch wie in der Bewegung

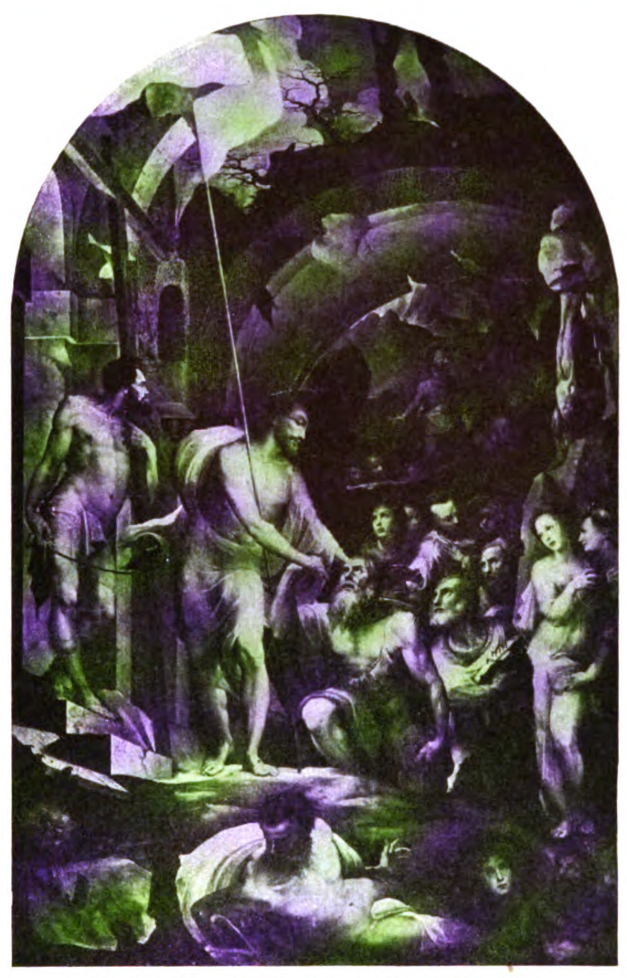


Abb. 27. Beccafumi, Christus in der Vorhölle.
Siena, Akademie. Phot. Alinari.

erstarrten Hauptfiguren deuten die Peripherie einer rotierenden Kurvenlinie an, die den Höllenraum umschließt. Hier brodelt im Dunkel der Spuk des Inferno, und vornehmlich das Grausen der jähen Lichteffekte ist es, was dieses Gemälde Beccafumis unter die großartigsten und eigensten Schöpfungen der Krisenjahre rechnen läßt — die eigensten, obwohl Einzeldinge, wie der Kopftypus der Mädchen und Engel, die Gesichter der alten Männer, die Behandlung des flatternden Haares, deutliche Einwirkungen von seiten des Rosso Fiorentino verraten. Am klarsten zeigen sie sich in Beccafumis Mosesbildern von 1539 (Pisa, Dom).

Die korrigierte Fassung des Bildes, die heute die Kirche schmückt, hat aus Gottvater, der im ersten Gemälde lichtumflossen die ganze Räumlichkeit zu umfassen schien, eine mächtig thronende Hauptfigur gemacht. Das räumliche Kreisen, das höllische Dunkel, darin ist Beccafumi sich gleich geblieben; — doch gewinnt allmählich die menschliche Gestalt wieder mehr Bedeutung im Bilde. Man darf deshalb den Christus in der Vorhölle (Abb. 27) für noch etwas später entstanden halten, zugleich auch, weil hier zum ersten Male der liegende Nudo im Vordergrunde, die typische Figur des reifen mittelitalienischen Manierismus, auftritt: eine Verbindung zwischen Beschauer und Bild, und gleichzeitig ein Mittel, die Haupthandlung zurückzudrängen. Die Gestalten sind klarer übersehbar geworden, aber das Manieristische der Bewegungen und Proportionen, das Manieristische der vielteiligen, ruinösen, unlogischen Architektur und der zahlreichen Konsonanzen im Aufbau ist geblieben. Vornehmlich dieses ist ein wirkungsvolles Kunstmittel der quälenden Romantik des Beccafumi. Man glaubt, doppelt zu sehen, wenn der gleiche Aufblick zum Heiland sich zweimal nebeneinander wiederholt oder das Motiv des Christus im guten Schächer wie im Johannes hinten variiert wird. Es entsteht ein Gefühl des Schwindels, des Alpdruckes — magische Dämonie der Krisenzeit auch ohne das Extreme der Beleuchtung.

Wie viele andere findet auch Beccafumi um 1530 Ruhe und größere Gleichmäßigkeit. Die Decke des Saales im Pal. Pubblico in Siena (1529—1535) ist ohne neue Einflüsse aus dem heiteren Raffael-Kreise (Pierino del Vaga) kaum denkbar. Bei allem Festhalten an sonderbar tierhaften Menschentypen und gebundenen Bewegungen eine Beruhigung der Kompositionen zum Reliefmäßigeren und Übersichtlicheren. Aus den letzten anderthalb Jahrzehnten — Beccafumi starb 1551 — weiß man auch von plastischen Arbeiten des Künstlers. Das Hauptwerk dieser Zeit aber sind die Entwürfe zum Bodenbelag des Domes von Siena, auch sie weit weniger erregt und explosiv als die Gemälde der Zeit um 1520, wieder eine Bestätigung der These, daß es sich damals um eine schicksalsmäßig überall in den bedeutendsten Künstlern auftretende Wendung handelte. Antiklassisch ist die Kunst, die gewollt wurde, und antiklassisch sind die Menschen, die sie wollten. Daß Vasari den Sienesen „solitario oltremodo“ nennt, es bekräftigt ebenso wie bei Pontormo nur, was seine Hauptwerke ausdrücken.

Eine Nachfolge des Beccafumi gibt es nicht, — das wird man auch nicht erwarten, und es fehlt an einer sienesischen Malerei, bis die Barocci-Schule mit Vanni und Salimbeni ihre Tätigkeit beginnt.

Die Emilia.



Abb. 26. Correggio, Georgs-Madonna. Dresden.

Correggio ist der Hauptmeister der entscheidenden Jahre in der Emilia. In keinem anderen Künstler sind so unlöslich Elemente des Barock und des Manierismus vereint. Die Beziehungen zum Geiste der Hochrenaissance sind von Anfang an nicht sehr stark — darin zeigt sich der Oberitaliener. Romantiker ist der Correggio der Jugendjahre, und die harmonische Ausgeglichenheit der Dresdner Franziskus-Madonna (1514/15) bedeutet nur einen kurzen Augenblick in seiner Entwicklung. Schon die Dekoration der Camera di S. Paolo in Parma (1518) überschreitet die von der Hochrenaissance gesetzten Grenzen: Die Decke wird als Laube mit ovalen Durchbrechungen gestaltet, hinter denen in illusionistischer Verkürzung der Puttenzug der Diana vorbeizieht: ein Rückgriff über die Klassik hinweg ins Quattrocento, zum Illusionismus Mantegnas — und zugleich ein erstes Anklingen des kommenden Subjektivismus, den Manierismus und Barock gemeinsam haben, und der die Grundlage der ganzen modernen Kunst bildet. Denn der Wunsch, durch die Malerei Realität vorzutäuschen, ist an sich uralt und nur von wenigen Epochen, wie der klassischen Hochrenaissance, zurückgewiesen worden. Aber der Illusionismus ist nur ein Mittel, und andere Zeiten legen in ihn einen anderen Sinn. Die Freude an der überwundenen Schwierigkeit, am Kunstreichen, Artistischen kann zugrunde liegen, aber auch der tiefere Wunsch, den Beschauer mit einer ganzen Unendlichkeit zu verbinden. Virtuoses Spiel — die Grundlage des manieristischen, und Expansion ins Grenzenlose — die Grundlage des barocken Illusionismus, beides klingt in dem großen Meister von Parma an.

Der Weg der Deckenmalerei von S. Paolo über S. Giovanni Evangelista zur Domkuppel führt vom Begrenzten zum Unbegrenzten, vom Plastischen (Haptischen) zum Malerischen (Optischen), von deutlicher Scheidung von Zonen und Einzelfiguren zu einer zusammengesehenen Einheit, in der jedes Einzelne nur Teil ist, vom Spiel mit der scheinbaren Raumdurchbrechung zur strömenden Ausbreitung ins All — also zum Barock.

Mit der gleichen Entschiedenheit führt die Entwicklung von der Dresdner Franziskus- zur Georgs-Madonna (ca. 1532, Abb. 26) dem Manierismus zu, wenngleich in Correggios reicher Kunst auch hier Keime des Barock nicht fehlen. Die schlichte Übersichtlichkeit des architektonischen Hintergrundes ist ersetzt durch eine in malerischem Halbdunkel verschwimmende Arkade, die Klarheit des Marienthrones wird durch die tänzerischen Bewegungen der vor ihn gestellten Putten negiert, die Vierheit der anbetenden Heiligen verliert die klare Abgewogenheit sich kreuzender Kontraste und bildet ein schwer entwirrbares Knäuel von Körperformen. Auch sind die Figuren nicht zwei parallelen Raumzonen eingeordnet, sondern sozusagen nur die Grenzen eines viel selbständiger gewordenen einheitlichen Raumes, der mit Macht die Blicke in die Tiefe zu der weit in den Hintergrund gerückten Hauptfigur leitet. Jede einzelne Bewegung wird übersteigert, nicht an expansiver Kraft, sondern an preziösem Raffinement. Zugleich ist die sichere Standfestigkeit der Renaissance aufgegeben und hat einem für die manieristische Welt typischen schwankenden Schweben Platz gemacht, wie es unsicher und zweifelnd werdenden Menschen entspricht. Weder das Motiv der Maria, noch dasjenige des im Zusammenhang mit der gleichen inneren



Abb. 27. Correggio, Das Laster. Paris, Louvre.



Abb. 28. Mazzolino, Christus unter den Schriftgelehrten. Berlin.

Spaltung sonderbar androgyn gebildeten Johannes ist leicht ablesbar. Die ganz neue, einheitlich durchgeführte Untersicht verändert alle Proportionen und Funktionen, die Formen dehnen sich und ziehen sich zusammen — der Wunsch zum Sonderbaren, Schwerverständlichen hat über den zur Schönheit gesiegt. Raffinierte Bewegungen, Aufgabe der Standfestigkeit, Abkehr von schöner Zuständlichkeit, saugende Raumtiefe, Verzerrung der menschlichen Formen — dazu changierende, kühle statt einheitlicher warmer Farben — all dies sind Elemente des kommenden Manierismus, — und trotzdem haben diejenigen nicht unrecht, welche optisch-barocke Symptome auch in den späten Madonnen Correggios hervorgehoben haben: vor allem die Tatsache, daß dem Betrachter ein bestimmter Platz außerhalb des Kunstwerkes zugewiesen wird, von dem aus allein alle Formen sich zum Bilde zusammenschließen. Überwiegend aber sind fraglos die manieristischen Züge in Bildern wie der Georgs-Madonna, der Madonna della Scodella oder dem „Tage". Auch in der „Nacht" ist der formale Aufbau entsprechend: Von einer großen Nebenfigur aus saugender Zug diagonal in die Tiefe zur Hauptgruppe hin. Allein das Dominieren des Lichtes, das eigentlich erst die Formen schafft, ist — ebenso wie die sinnliche Hingabe im Ausdruck (in der Enthauptung der Placida weist sie offenbar auf Bernini voraus) — protobarock.

Ebenso manieristisch in der Komposition (raffinierte Überschneidung des Putto vorn, Zurückdrängung der Haupthandlung) ist das Gemälde des Lasters im Louvre (ca. 1532/33, Abb. 27)

— aber auch hier muß als unmanieristisch und, wenn man will, barock die ganze feine Sinnlichkeit, das Weiche, Malerische, Erotische Correggios empfunden werden. Wenn Bilder wie dieses, wie die Io, Danae, Leda, das Entzücken des Rokoko gewesen sind, so darf schon hier angedeutet werden, wie gerade die Mischung von manieristischen und barocken Tendenzen unter Betonung des Weich-Erotischen dem Geschmack des 18. Jahrhunderts entgegenkam. Es wird hierauf an viel späterer Stelle einzugehen sein.

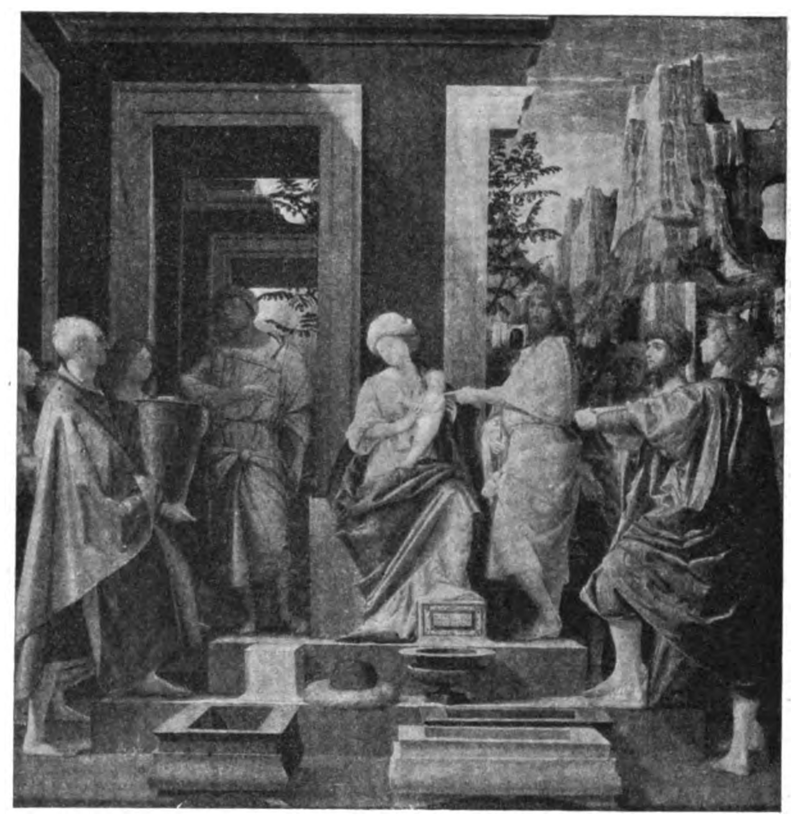


Abb. 29. Bramantino, Anbetung der Könige. London, Nat. Gall.
Phot. Nat. Gall. London.

In Bologna kommt es zu keiner Stilkrise, da sich an Francias Kunst übergangslos die Hochrenaissance der hl. Cäcilie von Raffael (aufgestellt 1517) anschließt und deren Stil zwar Nachfolge aber keine Weiterbildung erfährt. Kaum daß sich die neue Zeit bei Bagnacavallo (1484—1542) und Innocenzo da Imola (1494—1550) in Verhärtungen der Form und im Kälterwerden der Farbe spüren läßt.

Genau die gleichen Eigenschaften sind es, um derentwillen die Spätwerke des Garofalo (1481—1559) und besonders des Dosso Dossi (ca. 1480—1542) hier einen Platz finden müssen. Nur in Ferrara, dank seiner Lage, hatte sich Dossos Stil aus der Mischung ferraresisch-romantischer Bewegtheit und venezianisch-romantischer Lyrik ergeben können. Besonders auffällig ist darum bei ihm in den letzten Werken das Starr- und Kaltwerden. Wie sehr es auch in Ferrara dem Zug der Zeit entspricht, beweist seine Steigerung in dem jüngeren Girolamo da Carpi, der schon dem fertigen Manierismus zugezählt werden muß.

Neben dieser kontinuierlichen Verwandlung der Hochrenaissance in ein Neues zeigt sich die Stimmung der Krise und ihr Überdruß an der erreichten Vollkommenheit in einer schon mehrfach angetroffenen, sehr bezeichnenden Abart bei Lodovico Mazzolino (1478—1528). Es handelt sich um den Rückfall ins Gotische und die Sympathie mit dem Nordischen, die anläßlich Pontormo und Bacchiacca aus dem Wollen der Zeit erklärt wurde. Auch Mazzolino befriedigt die schon gewonnene Stille der goldenen Zeit (Triptychon Berlin 1509) nicht mehr, und er schafft sich seit etwa 1515 eine nur ihm eigene höchst wunderliche Manier — seinen Protest gegen die Renaissance (Abb. 28). Es sind kleine Bildchen, um derentwillen er bekannt ist, alle kenntlich an der branstigen Farbe und dem Gewimmel kleiner, spätgotisch manierierter Figürchen in übertriebener und doch nicht recht glaubhafter Beweglichkeit. Die kleinen kugelrunden Köpfe, das aufgeregte Gestikulieren, das leicht Karikierende der Typen — alles gemahnt an deutsche Spätgotiker des 16. Jahrhunderts, an Schaffner, Ratgeb, an den Meister von Meßkirch. Kein Wunder, daß mehr als einmal auch bei Mazzolino Übernahmen aus der Dürerschen Graphik nachgewiesen werden konnten.

Die Flucht vor der Renaissance ins Gotisch-Reaktionäre ist gewiß nicht der Weg großer Charaktere — aber deshalb nicht weniger ein für die Krisenzeit bezeichnender Weg. Und Mazzolino wird nicht der letzte Künstler seiner Generation sein, bei dem diese Wiederkehr der Gotik aufgezeigt werden muß.

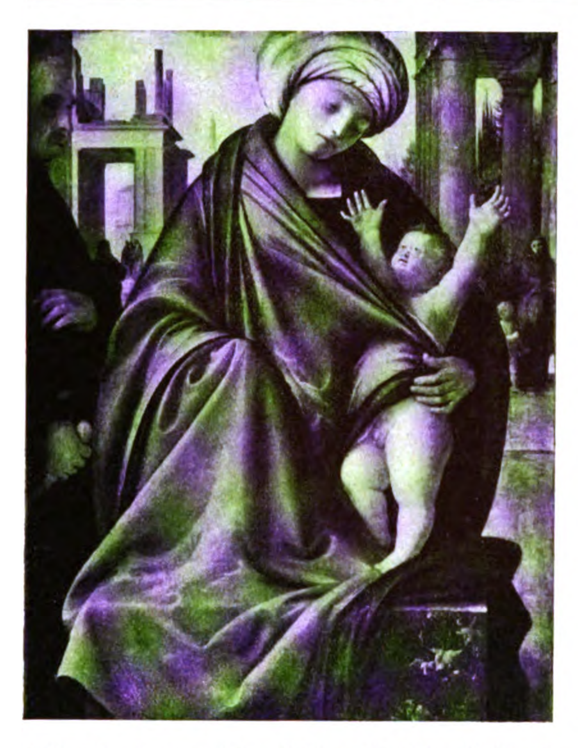


Abb. 30. Bramantino. Heilige Familie. Mailand, Brera. Phot. Alinari.

Die Lombardei und das übrige Oberitalien.

Für das übrige Oberitalien ist die Lombardei trotz des mächtigen Leonardo-Kreises das Zentrum der Stilkrise geworden, dank zwei Meistern, die in der gotisch-lombardischen Tradition begannen und unter völliger Nichtachtung der toskanischen Invasion sich zu einem höchst selbständigen und bedeutungsvollen Manierismus entwickelten. Während also in Florenz die Krise eine bewußte und durchdachte Abkehr von der Renaissance bedeutet, ist sie in der Lombardei, dem nördlicheren Landstrich — wie in Deutschland — eine Übersteigerung spätgotischer Tradition, die durch einzelne Renaissanceformen kaum bedeutend erschüttert wird. Mit ganz anderer Zähigkeit hat sich ja auch die spätgotische Malerei in Mailand gehalten als in Florenz: Foppa starb 1515, Borgognone nach 1522, Zenale 1526.

Von den beiden großen Meistern der Stilkrise ist Bramantino (eigtl. Bartolommeo Suardi, ca. 1470—1536) der ältere, und gerade bei ihm ist die Grenze zwischen Noch-Gotisch und Schon-Manieristisch ungemein schwer zu ziehen. So gehört die Anbetung des Kindes in der Ambrosiana nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch gewiß noch ins Quattrocento, und doch sind in den übermäßigen Längungen und der kalten Starrheit von Form und Farbe die auffallendsten Parallelen zu Pontormos Certosa-Fresken. Noch vernehmlicher scheint der Manierismus in der Anbetung der Könige der Londoner National Gallery vorzuklingen (Abb. 29), wiewohl sie kaum lange nach 1500 entstanden sein kann. In der Architektur haben gewiß die bramantisch-antikischen Details zugenommen, der neuen Zeit aber gehört Bramantinos fanatische Verehrung abstrakter Gesetzmäßigkeit an. Alle Formen sieht er auf das Einfache, Kubische hin. Nicht der Sinn der Bauteile ist ausschlaggebend, sondern ihre Funktion gesetzmäßiger Aufteilung des Raumes. Die nämliche hieratische Starrheit hat die Gestalten ergriffen. Mit steifen, sich wiederholenden Gesten bewegen sie sich, metallisch harte Gewänder engen sie ein — ihre Haltungen sind in die einfachsten Ansichten gepreßt.

Ergibt sich hier der Stil immerhin noch aus gotischer Gewandbildung und neuen antikischen Architekturkenntnissen, so sind Bramantinos Spätwerke einheitliche Zeugnisse des kommenden Manierismus. Die Kreuzigung der Brera (Bercken, Abb. 159) entstand in den entscheidenden Jahren, sicher zwischen 1515 und 1520. Der Gesamtaufbau betont die primitivsten Achsen, die Bauten kubische Regelmäßigkeit. Alle Freiheit ist nun auch den Figuren genommen: Wie bei Pontormo entwertet sie das schwere, lastende Gewand. Große abstrakte, oft elliptische Formen umschließen die Glieder. Von erschütternd unfrei-lastendem Kummer die Gebärde des weinenden Johannes. Der formalen Gebundenheit entspricht die geistige: Mittelalter ist die Gegenwartslosigkeit der Szene, sind die symbolischen Figuren von Sonne und Mond. Eine Beschreibung eines weiteren Spätwerkes, der Heiligen Familie der



Abb. 31. Gaudenzio Ferrari, Ausschnitt aus dem Fresko der Kreuzigungskapelle. Varallo, Sacro Monte. 1523.
Phot. Pizzetta.

Brera (Abb. 30), müßte das eben Gesagte nur wiederholen: Abstrakte Kuben die Bauten und ein ungegliederter Block die Madonnengestalt. Gleichermaßen bezeichnend die Wahl des Turbans als Kopfbedeckung, der schwere, faltenlose Stoff des Mantels, das kalte Blau und Rosa des Kolorits, die klobige, um alle „Schönheit" unbekümmerte Bildung des Kindes und seine ausdrucksschwere und zugleich dekorativ streng gebundene Gebärde.

Zu einer in vielem entsprechenden Lösung gelangt ebenfalls um 1520 der andere große Lombarde: Gaudenzio Ferrari. Seine historische Sendung war es, die Tradition der gotisch-lombardischen Volkskunst gegen die übernationale Hofkunst der Leonardo-Schule hochzuhalten und sie dem lombardischen Manierismus der Cerano und Morazzone zu vermitteln. Die große Lettnerwand von S. Maria delle Grazie in Varallo (1513) enthält als Mittelbild die Kreuzigung. Das Gewimmel der Teilnehmenden und Zuschauer unten, Engelchen und Teufelchen oben, welche die Seelen der Schächer in Empfang nehmen — das ist unbefangene Spätgotik, und das Auflegen von dickem Golde auf Helme und Waffen Vergnügen fürs einfache Volk. Die 32 die Kreuzigung umgebenden kleinen biblischen Szenen halten sich ebenfalls in gotischen Traditionen. Nicht ganz selten sind Beziehungen zur nordischen Graphik, und eng verwandt ist der Stil dem des Nordens. Die übermäßig spitzig gedrehten Bewegungen und die Freude an phantastischem Putz erinnern auffallend an die ganz gleichzeitigen Antwerpener Manieristen oder an Schweizer wie Urs Graf und Manuel Deutsch. Keine Beeinflussung, sondern entsprechende Lösungen in der entsprechenden geistigen Situation: der unmittelbaren Überführung der Spätgotik in den Manierismus.

Ganz der Entwicklung bei Bramantino entsprechend folgt dieser Zeit schwankenden Überganges ein ausgesprochener Manierismus um 1520. Nun sind auch die Mittel denen des Braman-



Abb. 32. Gaudenzio Ferrari, Ausschnitt aus dem Fresko der Kreuzigungskapelle. Varallo, Sacro Monte. 1523. Ph. Pizzetta.

tino ähnlich geworden. Es entsteht Gaudenzios sonderbarstes und hervorragendstes Werk, die Kreuzigungskapelle des Sacro Monte von Varallo (1523).

Volkskunst einer frommen Landbevölkerung ist die ganze wunderschön gelegene Anlage mit ihren 43 Kapellen, in denen panoptikumartig lebenstreue Figuren (mit natürlichen Haaren) vor gemalten Hintergründen die Szenen der Passion spielen, — mittelalterliches Theater mit dem größten Aufwand verewigt. Denn Alessi baute einen Teil der Kapellen und Palästchen, manche von ihnen enthalten 20, 30, ja eine sogar 95 etwa lebensgroße Figuren — und Künstler wie Gaudenzio, Morazzone, Tanzio sorgten für die Ausschmückung.

Gaudenzio arbeitete hier Skulpturen und Hintergrundfresken. Ein Detail des plastischen Schmuckes bildet Brinckmann, Handbuch Abb. 111 ab, zwei Details der Malerei sollen über deren Charakter aussagen (Abb. 31, 32). Die Figuren sind von spielzeughafter Überdeutlichkeit, hölzern, ungeschickt und doch frappierend wirkungsvoll. Alles bringt Gaudenzio auf die primitivsten Formeln, höchst keck und unbekümmert ist er in der Wahl der Mittel. Um so auffallender aber, wie er dabei ganz unbewußt zu derselben Verblockung gelangt wie Bramantino und Pontormo. Der jähe Sturzflug des Engels dient nicht der Aufzeigung plastischen Reichtumes in schwieriger Bewegung wie bei Michelangelo, sondern will nur eine besonders bizarre Verzerrung ergeben. In eine Ellipse ist die ganze Figur einbeschrieben — die Wendung zum Anorganischen ist offenbar. Das Gesicht wird auf die geometrische Grundform zurückgeführt, die Augen werden kreisrund und starr. Sehr erklärlich im Sinne dieser Wendung zum Anorganisch-Dekorativen wird nun auch Gaudenzios Vorliebe für übertrieben große Perücken, für hohe Pelzmützen, Turbane, breite Barette — die individuellen Züge des Gesichts sollen eingeengt werden.



Abb. 33. Camillo Boccaccino, Auferweckung des Lazarus. 1537. Cremona, S. Sigismondo. Phot. Betri.

Die weitere künstlerische Entwicklung des Gaudenzio mutet wie ein Beweis dafür an, daß doch auch die Kreuzigungskapelle ein Noch-Gotisch und kein Schon-Manieristisch bedeutete. Denn nach ihr lenkt Gaudenzio in die oberitalienische Hochrenaissance ein, und ein Werk wie die ent-

zückende Engelglorie der Kuppel von Saronno (1534) mit den saftig-üppigen, reifen, musizierenden Mädchen oder gar die lahmer und durchschnittlicher werdenden Mailänder Spätwerke (Abendmahl, S. Maria della Passione ca. 1543, Martyrium der hl. Katharina, Brera) lassen die packenden Seltsamkeiten der Krisenjahre um so sonderbarer erscheinen.

Um ihretwillen darf Gaudenzio mit den großen Eröffnern des Manierismus in eine Reihe gestellt werden, obwohl Pontormos viel tieferer Geist oder Bramantinos eherner Ernst sich genug von seiner handwerklich-unbekümmerten Keckheit unterscheiden. Ja sogar des größten nordischen Manieristen Pieter Bruegel und seiner in ihren weiten, schweren, faltenlosen Röcken gefangenen Menschen darf man hier vielleicht gedenken.

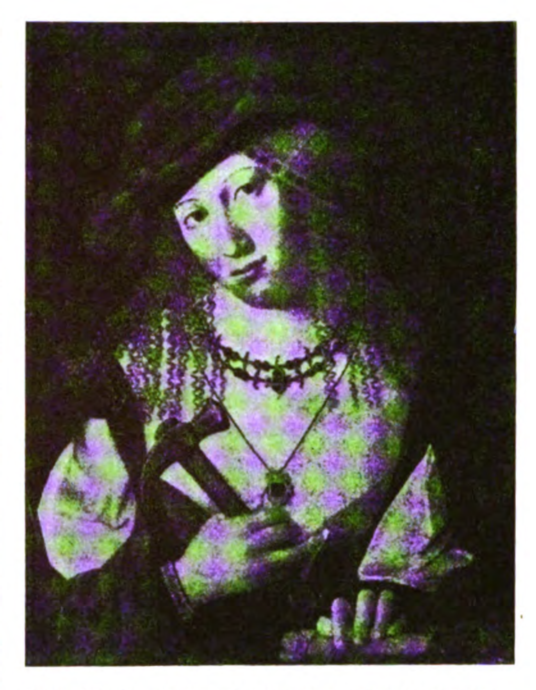


Abb. 34. Bartolommeo Veneto, Mädchenbildnis.
Mailand. Sammlung Melzi d'Eril.

Cremona gehört politisch zur Lombardei, seinem Stil nach liegt es an der Grenze nach der Emilia und nach Venezien hin. Nur ein cremonischer Maler muß im Zusammenhang der Stilkrise Erwähnung finden, Camillo Boccaccino (1501 bis 1546), Sohn des lokalen Hauptmeisters der Renaissance, des Boccaccio Boccaccino. Mit seinen großen Gemälden des Chores von S. Sigismondo (Abb. 38) legt er ein spätes — die Bilder entstanden erst 1537 — aber vollgiltiges Zeugnis der revolutionären Bewegung vor Aufnahme des fertigen Manierismus ab: Wüstes Durcheinander erregt gestikulierender Menschen, „gotische" Übersteigerung des Ausdruckes, überlange Proportionen — die bekannten Symptome der Krise, nicht eben geschickt, aber mit heftiger Überzeugung vorgetragen.

Piemont ist bis auf die neueste Zeit in der Malerei nicht nennenswert produktiv gewesen. Noch lange nach 1520 setzt sich die Tradition des Quattrocento fort, von Einwirkungen der Kunst des Gaudenzio allmählich durchsetzt, — Hochrenaissance und Stilkrise fehlen.

Auch Liguriens Zeit ist noch nicht gekommen. Bis nach 1550 leben in Genua Teramo Piaggia und Antonio Semini, deren Kunst noch durchaus in spätgotische Zusammenhänge gehört. Künstler und Werke der Hochrenaissance gibt es in Ligurien nicht, und das Neue kommt, da sich die Künstler nicht selbst darum bemühen, ohne Krise durch Import aus Rom (Pierino del Vaga, Giulio Romano). Die Stellung dieser Provinzen Renaissance und Manierismus gegenüber entspricht auffallend derjenigen des Nordens: Mittelitalienische Lösungen bleiben ihnen innerlich fremd.

Venedig.

Das ganze 16. Jahrhundert hindurch erhält sich Venedig eine künstlerische Sonderstellung dem übrigen Italien gegenüber. Völlige Gleichheit der Stilstufen in allen Gegenden eines Landes darf man freilich von vornherein nie erwarten; denn allzu variabel wirkt der Ortscharakter ein. Es ist in Venedig gegangen wie in Deutschland, das in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts überall noch vorgotische Skulpturen entstehen sah und erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts den italienischen Hochbarock der ersten Jahrhundertshälfte erreichte. Die abgeschlossene Lage Venedigs wäre eine allzu äußerliche Erklärung dieser konservativen Einstellung der Stadt, — der Ortscharakter viel mehr ist es umgekehrt, der zur politischen Abgeschlossenheit führt. Über den künstlerischen Charakter Venedigs, der erst die Hinneigung zur Kunst von Byzanz möglich machte und dann bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts keine Renaissance aufkommen ließ, haben v. d. Bercken und Mayer im Handbuch ausführlich gehandelt. Das Undramatisch-Zuständliche, die Lockerheit des Komponierens, der weiche Schmelz der Farbe, — all das bleibt auch dem fortschreitenden 16. Jahrhundert eigen.

Die kurze Spanne der Hochrenaissance beginnt zwar mit Giorgione in Venedig gleichzeitig mit dem übrigen Italien, während aber um 1530 ganz Mittelitalien kaum noch eine produktive Renaissance-Malerei kennt, blühen Wärme und glückliche Lebensfreude der goldenen Zeit in Venezien mit Bonifazio, Moretto, Campagnola bis in die 50er Jahre. Eine umstürzende Stilkrise, wie sie Florenz und Rom erlebte, fehlt somit in Venedig, und nur

weniger Künstler muß in diesem Zusammenhang gedacht werden. Zunächst des Protobarock, dem — wie die anderen Hauptmeister der Hochrenaissance — Tizian seit kurz nach 1515 zustrebt, und der in der üppig-rauschenden Bewegung und Farbe der Assunta gipfelt (1518). Daß trotzdem Tizian immer ein Mensch und Künstler der Renaissance bleibt und bei ihm die Krise nicht zu so tief einschneidenden Wandlungen führt wie bei den beweglicheren Mittelitalienern, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Wie in Florenz hinter Sarto Bacchiacca und in Ferrara hinter Dosso Mazzolino, die Erneuerer spätgotischer Gedanken nach der Hochrenaissance stehen, so muß in Venedig Bartolommeo Veneto (ca. 1480 bis nach 1530) genannt werden, der, etwa zu Beginn des letzten Jahrhundertviertels geboren, nach einer Frühzeit schönfarbiger, erst venezianisch, später mailändisch beeinflußter Bilder gegen das Jahr 1520 zu einem ungemein sonderbaren spätgotischen Manierismus gelangt. Die Dokumente dieses schüchtern-gezierten und archaisierenden Bildnisstiles finden sich im Staedelschen Kunstinstitut in Frankfurt, in Glasgow, ferner — mit dem Datum 1520 — in der Sammlung Del Mayno in Mailand sowie in der Sammlung Melzi ebendort (Abb. 39). Die stachlige Komposition, die dünnen, spitzen Finger, das zum primitiven Ornament umstilisierte Haar, — all dies gewinnt seine stilsymptomatische Bedeutung erst aus der Tatsache, daß Veneto die Renaissance schon hinter sich gelassen hat, als er so zeichnet und malt.

In diesem Zusammenhange ist auch an den großen Lorenzo Lotto (ca. 1480—1556) zu erinnern, der in seinen frühesten Werken (Gall. Borghese 1508, Municipio Recanati 1508) gotisch-eckige Formen denen der Bellini und Giorgione vorzieht und der sich späterhin so merkwürdig unter Umgehung der Hochrenaissance zu einer malerischen, unruhig bewegten und seltsam ungeordnet komponierenden Romantik entwickelt (Altar S. Bartolommeo Bergamo 1516, Susanna Smlg. Benson London 1517, Christi Abschied Berlin 1521, Verkündigung Recanati 1527/28 usw.), eine exzeptionelle Entwicklung, deren ausführlichere stilgeschichtliche Darstellung von großem Reiz wäre.

Eine Persönlichkeit der eigentlichen Krise vom Schlage des Pontormo und Rosso aber fehlt in der weichen, narkotisierenden Atmosphäre Venedigs. Bezeichnenderweise ist der einzige Maler, der ernstlich gegen die Renaissance revoltiert, gebürtiger Friauler: Giovanni Antonio da Pordenone (1484—1539), und bezeichnenderweise fallen seine antiklassischsten Werke genau ins Jahr 1520: einerseits die Anbetung der Könige im Dom von Treviso (Bercken, Abb. 231). Die Üppigkeit venezianischer Körper und Gewänder ist hier erstarrt zu unmäßigen Blöcken, die — ganz wie bei Bramantino und Gaudenzio — alles freie Leben der Körper einschlucken. Jähe Bewegungen in die Tiefe bei dem Knappen links, Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Hauptgruppe, — immer von neuem (ohne gegenseitige Beeinflussungen) die nämlichen Symptome des Umsturzes. Und ganz gleichzeitig mit diesem Werk der Krise malte Pordenone die viel zu wenig bekannten Fresken des Domes von Cremona (vgl. Bercken, Abb. 232), die in ihren ausfahrenden Bewegungen, dem Sprengen der Rahmengrenzen, der ganzen strotzenden Kraft zum Barockesten gehören, was die ganze Zeit der Krise hervorgebracht hat. Übrigens läßt auch bei ihm Schwung und Problematik bald nach, und als einer unter vielen Vertretern des Renaissance-Stiles der Terra ferma endet er; — kaum daß sich in den letzten Jahren noch seine alte Vorliebe für kolossale Masse und Bewegung spüren läßt.

Das Ergebnis der Überschau über alle Teile Italiens ist dieses: Überall gleichzeitig Abwendung von der Renaissance, allmählich oder mit jähem Bruch, überall bringen erst einzelne das Neue, fehlt noch der einheitliche Stil. Die Möglichkeiten der Wandlung sind reich: Vom Protobarock bei Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian — bis zum bewußten Wieder-Gotisch-Werden bei Bacchiacca, Mazzolino, Veneto. Dazwischen liegt die Kunst der eigentlichen Meister der Krise: eines Pontormo und Rosso, Beccafumi, Bramantino und Gaudenzio, die bereits in allem Wesentlichen dem hier begründeten Stilbegriffe des Manierismus entsprechen.

Noch aber stehen sie kämpfend für sich. So wie um 1890 die Vorkämpfer der heutigen Kunst, van Gogh, Cézanne und Gauguin, Munch, Ensor, Hodler, Seurat und Rousseau noch für sich standen, — und damals wie heute mußte noch eine ganze Reihe von Jahren vergehen, ehe aus ihren Entdeckungen sich der reife, allgemeingültige Stil gebildet hatte.

II. Reifer Manierismus.

Mittelitalien.

Die Konsolidierung des Manierismus zum allgemein herrschenden Stile erfolgt um das Jahr 1530. Es ist die Aufnahme der römischen Kunst, die zumeist das Anzeichen dieser neuen Stil-

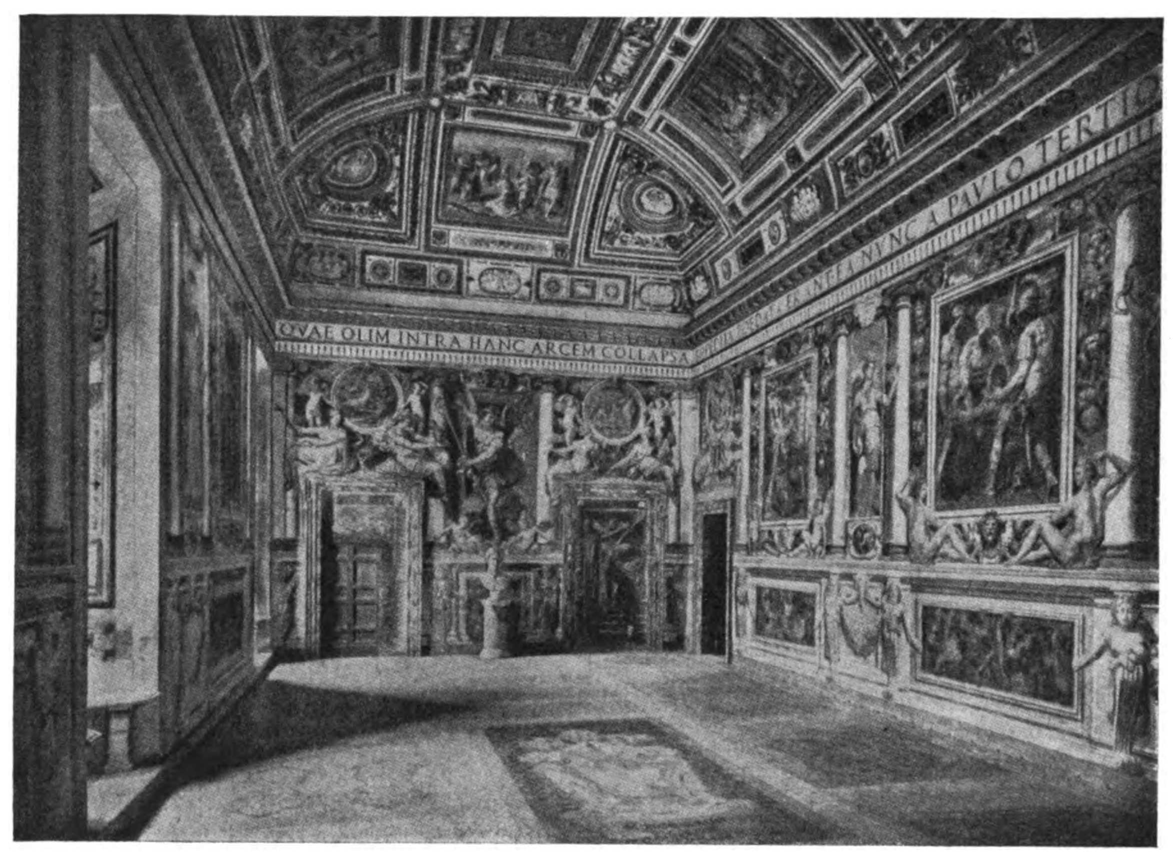


Abb. 35. Pierino del Vaga, Sala Paolina. Rom, Engelsburg.

sicherheit bildet. An Michelangelo vor allem bildet sich der Manierismus zur Reife, und naturgemäß ist es Rom, wo seine Formen und Gedanken am frühesten nach- und umgebildet werden und am ausschließlichsten herrschen. Daß die reiche Schule des Raffael daneben eine geringere Rolle spielt, liegt zum ersten an des Meisters frühem Tode, zum zweiten daran, daß seine wichtigsten Schüler schon in den Krisenjahren Rom verlassen hatten (1524 Giulio Romano, 1527 Peruzzi, Pierino und Polidoro), schließlich aber auch an der Nachgiebigkeit, mit der der Raffaelkreis selbst wie sein großer Lehrer sich der Kunstwelt Michelangelos öffnete.

Das Hauptwerk des 1536 nach Rom zurückgekehrten Pierino del Vaga, die Sala Paolina der Engelsburg gehört insofern hierher, als die kompliziert bewegte, nackte oder doch in engen oder flatternden Gewändern nackt wirkende einzelne Gestalt das leitende Problem geworden ist. Zwar stammt das dekorative Schema im ganzen von der raffaelischen Sala di Constantino her und sprechen die Erzählungen der Decke und die Medaillons über den Türen noch die heitere Sprache Raffaels, aber die großen gelagerten Figuren der Supraporten (Abb. 35) und die Nudi, die sitzend vor den eigentlichen Bildfeldern angeordnet sind, verraten neue Anregungen von Michelangelos Seite. Pierinos Eigenes in dieser reizvollen Dekoration und gewiß das Erfreulichste ist die mühelose Grazie jeder Kurve, sind Esprit und Eleganz des Vortrages, die eine stilistische Parallele zu Parmigianino bilden.

Die Richtung zum Dekorativen und damit zum Kraftloseren im fortschreitenden Manierismus geht aufs deutlichste schon aus diesem Beispiel hervor. Getreuer überliefert Michelangelos pla-

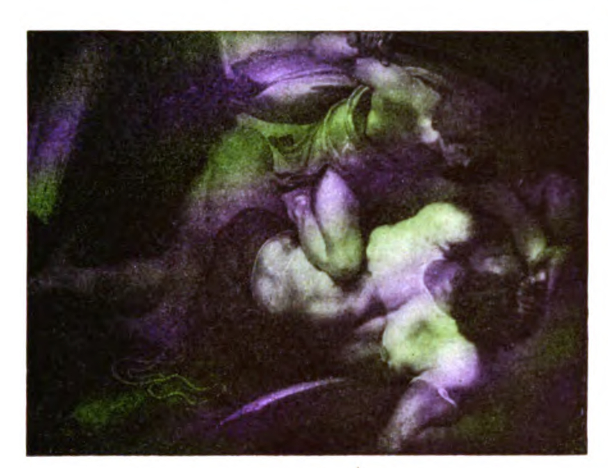



Abb. 36, 37. Daniele da Volterra, David und Goliath. Paris, Louvre. Vorder- und Rückseite.
Phot. Arch. Hist. d'Art et d'Hist. Paris.

stisches Wollen zunächst seine engere Schule. Ihr Hauptmeister um die Mitte des Jahrhunderts ist Daniele da Volterra (eigtl. Ricciarelli, 1509—1566).

Nach einer erst unter südtoskanischen (Sodoma, Peruzzi), dann raffaelischen (Pierino) Einflüssen stehenden Frühzeit, gerät er ganz in den Bannkreis des Michelangelo, und seine Werke haben in der Tat viel von des Meisters plastischer Wucht und schwerer Seele — ohne im mindesten zu charakterlosen Nachahmungen zu werden. Das bekannteste Gemälde, die Kreuzabnahme von 1541 in der Trinità dei Monti, ernst und streng komponiert, verfällt trotz der Größe und des Drängens der Gestalten nirgends in wimmelnde Unübersichtlichkeit. Wie Michelangelo ist auch Daniele seinem Wollen nach ausgesprochener Plastiker. Er ist tatsächlich Bildhauer gewesen, große Stuckfiguren in der Sala Regia des Vatikan bezeugen es, und unter den Gemälden die höchst interessante, nach einem plastischen Modell beiderseitig bemalte Holztafel mit David und Goliath im Louvre (Abb. 36, 37). Das Gemälde beruht auf dem damals sehr aktuellen Streit, ob Plastik oder Malerei die höher stehende Kunst sei. Der Toskaner Daniele schafft hier einen Versuch, beider Möglichkeiten — gewiß recht primitiv — zu vereinen. Die Farbe spielt keine Rolle, nur auf die pralle Körpermodellierung, auf die Rahmen und ideelle Vorderfläche sprengendem Bewegungen kommt es an. Die wenigen Akzessorien, wie die Schleuder, werden mit fast peinlichem plastischen Verismus wiedergegeben, — aber genau besehen mißachtet sogar in diesem extremen Falle Daniele hier und da die selbst gestellte Aufgabe und läßt um des gefälligen Aussehens, d. h. der dekorativen Flächenkomposition willen, auf der Rückseite ein Gewand anders flattern, ein Glied anders sich bewegen, als auf der Vorderseite. Die Darstellung leitet sich von einer Zwickelkomposition der Sixtinischen Decke her, die aber frei umgestaltet ist.

Diese Selbständigkeit Danieles seinem großen Vorbilde gegenüber unterscheidet ihn von anderen weniger nennenswerten Malern der engsten Schule des Michelangelo wie Marcello Venusti (1515 bis nach 1579) und Battista Franco (1498?—1561), die nicht selten nach seinem Kartons gearbeitet haben. Da der Meister selbst kein Lehrer gewesen ist, so ist es besonders Danieles Werkstatt — nach Pierinos Tode die beliebteste von Rom —, von der aus die unmittelbare Michelangelo-Tradition sich auch über Mittelitalien hinaus verbreitet. Von den Schülern seien genannt: Marco da Siena (eigtl. del Pino), der 1556 oder 1557 nach Neapel übersiedelt, wo er bis zu seinem Tode 1588 bleibt. Nachdem Vasari der süditalienischen Metropole schon eine erste Kenntnis des neuen manieristischen Stiles vermittelt hatte, bürgert ihn Marco da Siena in Neapel ein. Auch Pellegrino Tibaldi, über den anläßlich der bolognesischen Malerei später ausführlicher zu sprechen sein wird, und Giulio Mazzoni, der Stuccator der prachtvollen Galleria Spada in Rom, sind aus Danieles Werkstatt hervorgegangen.

Demselben Kreise gehört der ausgezeichnete Jacopino del Conte (1510—1598) an, ein Toskaner, dessen schönste Werke man im Oratorium von S. Giovanni Decollato in Rom sieht, Geschichten Johannis von bronzener Härte der Modellierung.

Auch in Florenz muß die Konsolidierung des neuen Stiles und die Überwindung der Revolte um 1520 an das Eindringen des Michelangelo-Stiles geknüpft werden. Die Grenze

ist genau an der Stelle zu ziehen, da Pontormo seinen ganz selbständig erkämpften Frühstil aufgibt und sich mit der Venus vom Anfang der 30er Jahre zur bedingungslosen Nachahmung Michelangelos bekennt. Der bedeutendste rein florentinische Maler des reifen Manierismus schließt sich unmittelbar an diesen Stil des Pontormo an, sein treuester Schüler Angelo Bronzino.

Im Jahre 1503 geboren, lernte er erst kurze Zeit bei Raffaelino del Garbo und ging dann zu Pontormo über, dessen Freund er bis zu des Meisters Tode blieb. Unter und mit ihm arbeitete er erst in der Certosa (1522 f.), dann in der Capponi-Kapelle in S. Felicità (1525f.), später in den 30er Jahren noch in Careggi und Castello. Seine künstlerische Selbständigkeit scheint mit dem Aufenthalt in Pesaro 1530—1532 begonnen zu haben. Aus dieser Zeit stammt auch das erste sicher zu datierende Bildnis: der Guidobaldo des Pal. Pitti. Bronzino hielt sich bis zu seinem Tode 1572 in Florenz auf. Er leitete ein sehr angesehenes Atelier, dem eine Anzahl unter den wichtigsten jüngeren florentinischen Künstlern angehörten und starb als Konsul der Accademia di Disegno und mediceischer Hofmaler. Vasari rühmt ihm einen ruhigen, liebenswürdigen Charakter und große Beliebtheit unter seinen Kollegen nach.



Abb. 38. Bronzino, Christus in der Vorhölle. 1552. Florenz, Museum von S. Croce.

Es ist nicht eigentlich richtig, wenn gesagt wird, Bronzino habe seinen Stil an Michelangelo gebildet. Der Aufenthalt in Rom (erst 1546—1548) ist vielmehr weit weniger bedeutsam gewesen, als die ständigen Eindrücke von der Kunst des späteren Pontormo, dessen letztes Hauptwerk, die Chorfresken von S. Lorenzo, er 1557/58 vollendete. Aus dieser späteren Zeit seines Schaffens stammt Bronzinos bekanntestes Altarbild, an dem sich das Bezeichnende seines Stiles gut erkennen lassen wird: der Christus in der Vorhölle von 1552 (Museum von S. Croce, Abb. 38). Erst nach Überwindung der raffiniertesten Hindernisse gelangt das Auge zu der Hauptfigur Christi in den Mittelgrund, und man muß ein Gefühl für das Köstliche kunstreicher Goldschmiede- oder Drechslerarbeit haben, wie sie die Meister des 16. Jahrhunderts hervorbrachten, um dem Altarbildmaler Bronzino ganz gerecht werden zu können. Man muß den positiven Wert darin sehen können, wenn man gar nicht die Möglichkeit hat, „die einfachsten Körpermotive des Sitzens, Kniens, Liegens usw." festzustellen, wie das Voss, der überhaupt Bronzino (S. 218!) so wenig zu würdigen weiß, tadelt. Man sollte sich doch nicht über den Mangel an Natürlichkeit in einer Zeit beklagen, die gerade diese Natürlichkeit perhorreszierte.

Mit virtuosem Geschick wird es erreicht, daß bei aller räumlichen Gedrehtheit der Bewegungen die Mittel zur Gewinnung der Bildtiefe nicht eigentlich über die dekorative Anordnung der Formen in der Bildfläche dominieren, sondern ein eigentümlicher Schwebezustand zwischen dekorativer



Abb. 39. Bronzino, Bildnis des Bart. Panciaticchi Florenz, Uffizien.

Aufteilung der Fläche und illusionistischer Wiedergabe des Raumes entsteht. Die Tiefenanregungen bleiben übrigens auf eine ziemlich schmale Reliefebene beschränkt, in der sich der ganze Reichtum gewundener Bewegungen abspielt, — und ebenso wie man den Weg zur Gestalt Christi nach der Tiefe zu verfolgen kann, läßt sie sich auch als Ziel zahlreicher Flächenlinien auffassen. Man verfolge, wie alle die aufgeregten, hinweisenden Bewegungen auf diesen einen hellsten Fleck des Bildes zuführen.

Denkt man von diesem Werke der 30er Jahre an die Krise und ihren endgültigen Ausdruck im Schaffen Pontormos — etwa in den Certosa-Fresken — zurück, so ist es offenbar, welche Wandlungen sich zwischen den beiden Generationen des ersten und des reifen Manierismus vollzogen haben: Pontormo entzog seinen Gestalten die organische Freiheit, indem er sie in steinartige Gewänder einbaute, Bronzino komponiert mit nackten und übermäßig reich bewegten Körpern, aber dennoch so, daß er sie in Systeme dekorativer Linien einordnet, so daß sie bei aller Bewegtheit doch leblos — wie im Akte der Bewegung erstarrt — wirken. Alles Gärende und Erregende des Pontormo der Stilkrise ist vorüber. Das Dominieren abstrakt-dekorativer Gesichtspunkte verbindet also den Jüngeren mit dem Älteren, die Herrschaft des nackten Körpers unterscheidet jenen von diesem. Gerade sie nun hat Bronzino mit seinen römischen Altersgenossen gemeinsam. Trotzdem ist es nicht schwer, Bronzinos Werke auch von denen der römischen Michelangelo-Schule etwa des Daniele zu unterscheiden. Bei Daniele hat die einzelne Figur ungleich mehr Wucht und mehr Raum für ihre Bewegungen, die Strenge des Flächenzwanges ist gemildert. Die Modellierung ist massiver und nicht von der zeichnerischen Prägnanz des Bronzino. Insbesondere an der Schärfe seiner Zeichnung und an der unfehlbaren Sicherheit seiner Linien ist Bronzino immer zu erkennen.

Das Ausdrucksmäßige der religiösen Szene muß einem solchen Künstler natürlich fernliegen, und in Themen von starkem, religiösem Gefühlsgehalt, wie der Kreuzabnahme der Kapelle Eleonorens von Toledo im Palazzo Vecchio (1545, jetzt Besançon, 1553 durch eine Replik in der Kapelle ersetzt) versagt Bronzino. Der Freskenzyklus an Wänden und Decke dieser Kapelle ist das größte dekorative Werk, das sich von Bronzino erhalten hat (1545—1564). Auch hier wieder ein ausgesprochen linearer Stil, in dem die Figurenverkürzungen zunächst als Flächenornament wirken, — nichts von römischer Wucht und räumlich freier Bewegung. In den späteren Altarbildern aus den 60er Jahren geht Bronzino übrigens freier in die Tiefe als früher, der Flächenzwang mäßigt sich, Helldunkel verunklärt die Hintergründe, — es ist ohne Zweifel ein Nachlassen der scharfen Anspannung in seinem bisherigen Schaffen, ein Matter- und Lässiger-Werden des gealterten Menschen.

Die edle Schärfe der Linienführung und die nie irrende Sicherheit der harten Zeichnung

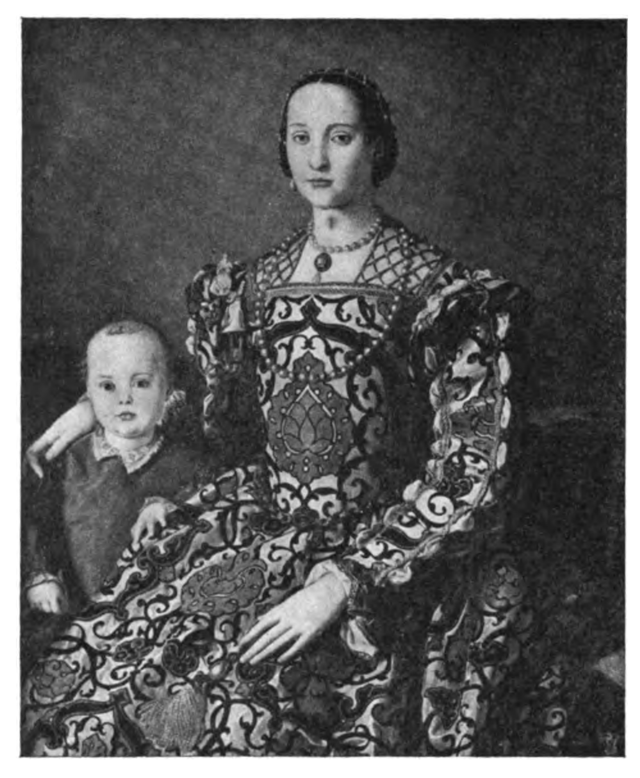


Abb. 40. Bronzino, Eleonora von Toledo mit dem kleinen Giovanni de'Medici. Florenz, Uffizien.

machen Bronzino zum immer anerkannten Meister des manieristischen Bildnisses. Es muß im Anschlusse an diese Tatsache hier auf die bemerkenswerte Erscheinung hingewiesen werden, daß bei den Meistern des Manierismus die Bildnisse stets so ganz anders eingeschätzt werden als die szenischen Darstellungen. Dies gilt für Bronzino und Salviati so gut wie für Scorel und Heemskerck. Der erste Grund dafür liegt natürlich in den Gegebenheiten der Porträtaufgabe, welche die dekorativen Freiheiten auf ein Mindestmaß beschränkt, — woher denn jeder Stilwandel im Bildnis leichter am Wesen des Dargestellten, das sich mit dem Stil wandelt, als an formalen Eigenschaften abgelesen wird. Allzu verzerrte Proportionen, allzu verbogene Bewegungen verbietet das Thema. So bleibt die außerordentlich scharfe plastische Wiedergabe der Dinge, die diesem plastischen Stil eignet, die hochentwickelte Sicherheit der Linie, die starre Fixierung und vor allem der Charakter und das Gehabe der dargestellten Menschen, die selbst der Zeit des Manierismus und der Gegenreformation angehören. Man ersieht das spezifisch Manieristische bei einem Bildnis wie dem Bartolommeo Panciaticchi (Uffizien, ca. 1540, Abb. 39) noch mehr aus dem Objekt als aus den formalen Eigenschaften des Bildes. Trotzdem sind auch diese charakteristisch genug: Man achte auf die typischen, hohen, schmalen Bauformen, unprofilierte Fenster, Konsolen, die nicht tragen, — aufgeteilte Flächen und nicht funktionell bewegte Körper, — ferner auf die übermäßige Streckung der Proportionen in dem schmalen Kopf und den edlen, durchempfundenen Händen, schließlich auf das gerade für Bronzino wichtige kühle Kolorit. Das Wesentliche aber liegt doch in dem Dargestellten selbst, nicht nur wie Bronzino ihn sah, sondern wie er war: Ein Vertreter unter so vielen jener zurückhaltenden, scheinbar kalten, aber innerlich leidenschaftlichen, unendlich vornehmen Gesellschaft, wie sie für das spanisch-italienische Milieu des Zeitalters der Gegenreformation charakteristisch ist. Haltung bewahren, straffe Selbstdisziplin üben, das ist der Grundsatz nicht nur für den religiösen Menschen — man denke an den Jesuitenorden —, sondern auch für den „Cortigiano" der Generationen nach Castiglione, der noch die Natürlichkeit und Ungezwungenheit jedes wahrhaft edlen Benehmens gelehrt hatte.

Solche Züge der Bildniskunst Bronzinos sind es, die ihn zum klassischen Proträtisten des Manierismus erheben; denn den Panzer der Haltung, die Strenge als Maske der inneren Unruhe, — das konnte Pinder in seinem höchst bedeutsamen Exkurs über den Manierismus im Handbuch S. 243—260) geradezu als Kriterium des Manierismus aufstellen. Durch ihre klassische Strenge und die zeichnerische Schärfe und Prägnanz vor allem werden Bronzinos Bildnisse von denen

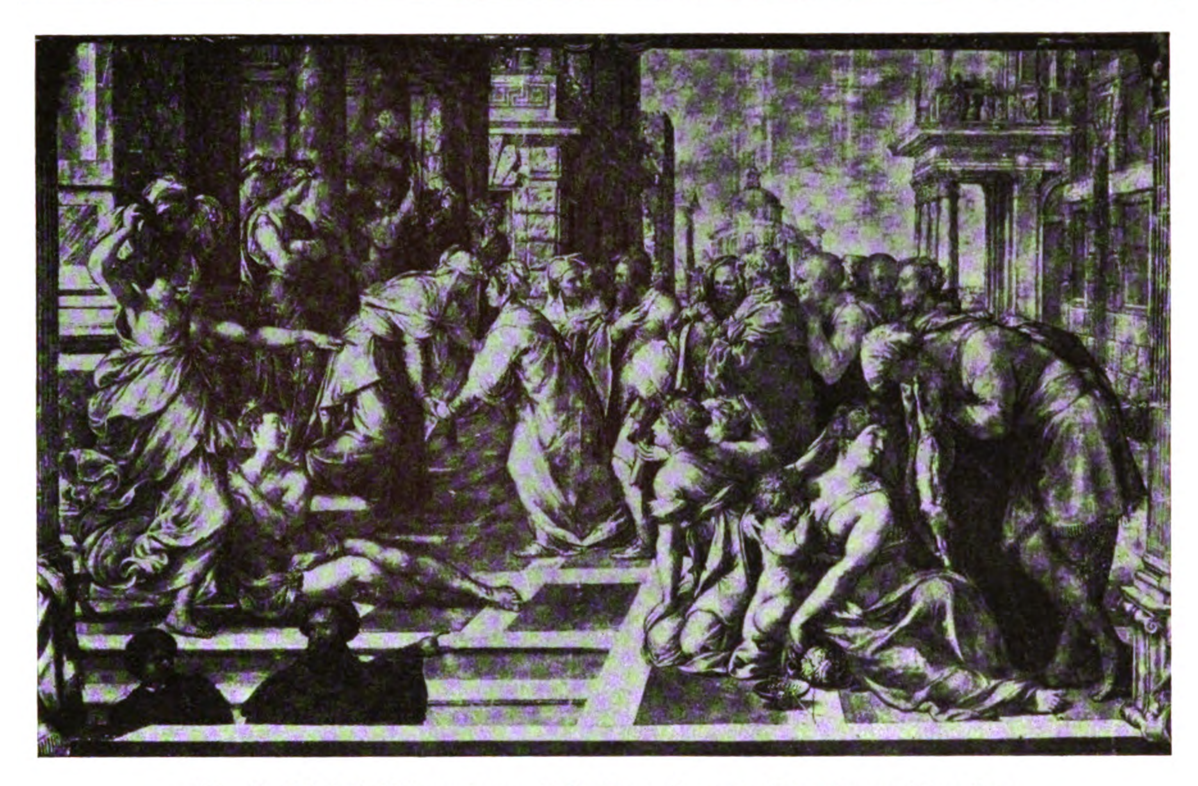


Abb. 41. Salviati, Heimsuchung. 1538. Rom, Oratorio di S. Giovanni Decollato.

des innerlich ebenso manieristischen Pontormo unterschieden. Was damals in den Krisenjahren noch gequälte Einpressung des Dargestellten in die starren Gesetze des Künstlers war, ist jetzt ruhige Selbstverständlichkeit in den porträtierten Menschen selbst geworden: Sie tragen das Gesetz des Manierismus in sich — Pontormo mußte es seinen Menschen noch aufzwingen.

In seinen späteren Bildnissen entwickelt sich Bronzino zu immer unerbittlicherer Härte. Die Farbe wird emailhafter, die Gewandung bunter und heller. Das schönste Beispiel, ein Wunder kalter und vollkommener Malerei, ist das Bildnis der Eleonora von Toledo mit dem kleinen Giovanni (Uffizien, ca 1547, 8, Abb. 40), jener Fürstin, welche die spanische Etikette in Florenz einführte, — weiter hervorzuheben der bezaubernde kleine Garcia von Medici mit dem Vögelchen (Uffizien), sachlich aber auffallend liebevoll beobachtet, und eine sitzende kleine Medici-Prinzessin (Uffizien) von ergreifender Damenhaftigkeit und Unfreiheit.

Bronzinos spätere Tätigkeit reicht schon in die Jahre der gipfelnden Berühmtheit der Hauptmeister aus der nächsten Altersgemeinschaft: Salviati und Vasari. Während Daniele noch ausgesprochen römischer, Bronzino ausgesprochen toskanischer Künstler war, hört die Möglichkeit einer solchen Scheidung mit Salviati und Vasari vorübergehend auf. Beide teilen ihre Tätigkeit gleichmäßig zwischen Toskana und Latium und nehmen ihren Wohnsitz jeweils, wo es umfangreiche Aufträge verlangen. Und besonders umfangreiche Serien-Aufträge sind bezeichnend für die Jahre ihres Schaffens und beweisen die außerordentliche Produktivität dieser Jahrzehnte. Rasche und virtuose Erledigung wurde verlangt, — es machte sich daher die Verwendung eines ganzen Stabes von Gehilfen notwendig.

Von solchen großen Aufträgen seien verzeichnet: A. Weltlich:

Rom	Engelsburg	Sala Paolina	2. Hälfte 30er Jahre	Pierino del Vaga
Florenz	Pal. Vecchio	Sala d'Udienza	545f.	Salviati

Rom	Cancelleria	Sala Paolina	1546	Vasari
Rom	Pal. Farnese	Großer Saal	ca. 1554	Salviati
Florenz	Pal. Vecchio	Hauptausmalung	1555–71	Vasari
Rom	Vatikan	Sala Regia	–1573	Dan. da Volterra, Vasari u. seine Schule, Zuccari.
Caprarola	Pal. Farnese	Ausmalung	ca. 1560f.	Zuccari

B. Geistlich: Ausschmückung mit Altarserien in den Florentiner Hauptkirchen S. Croce, S. Maria Novella, S. Lorenzo.

Francesco de' Rossi gen. Salviati wurde 1510 in Florenz geboren. Die entscheidenden Anregungen empfängt er in Rom aus dem Kreise Raffaels (Pierino). Sein Ruhm beginnt mit der Heimsuchung des Oratorio di S. Giovanni Decollato (1538). Weiterhin ist er wieder in Florenz, dann vorübergehend in Bologna und Venedig (1539f.) tätig. Auch Parma muß er besucht haben, 1541 kehrt er nach Rom zurück, und von nun an spielt sich sein Leben zwischen Rom und Florenz ab. Er stirbt 1563.

Giorgio Vasari wurde 1511 zu Arezzo geboren. Seine Ausbildung berücksichtigte gleichermaßen die Wissenschaft (Lehrer: der Humanist Pollastra) und die Kunst (Lehrer: der erste Verbreiter des römischen Stiles in Arezzo, der Glasmaler Guillaume de Marcillat). Durch einen glücklichen Zufall nach Florenz gelangt, wo er im Kreise der jungen Mediceer unterrichtet wird, erweitert er seine literarischen (Pierio Valeriano) wie seine künstlerischen Kenntnisse (Bandinelli, Pontormo). 1527 kehrt er nach Arezzo zurück, noch ganz unsicher über Zukunft und Beruf. Rosso Fiorentiono ist es 1528, der ihm neue und wesentliche Eindrücke vermittelt. Unter dessen Einfluß stehen Vasaris erste Werke (Vorhalle S. Bernardo Arezzo, 1529). Es vergehen noch mehrere Jahre ohne dauernden Wohnsitz und feste Beschäftigung, ehe der Zwanzigjährige sich findet. Ende 1531 lernt er Rom kennen und begründet nun hier und in der Folge in Florenz seinen Ruf als Maler. Seine ersten Medici-Bildnisse (Alessandro und Lorenzo der Alte) stammen von 1532 und 1533. Von nun an bis zu seinem Tode 1572 lebt er als der gesuchteste Maler und Schulleiter in Florenz und Rom, wo die größten der Sammelaufträge ihm und seiner Werkstatt zufallen. Häufige Reisen führen ihn bis Neapel (1544/45) und Oberitalien (1539 Bologna; 1541/42 Bologna, Modena, Parma, Ferrara, Mantua, Verona, Venedig), und auch in seiner Heimatstadt Arezzo ist er des öfteren (1542–48, 1564) tätig gewesen. Auf diesen Reisen sammelt er Material für seine Viten, die 1550 in erster, 1568 in zweiter Auflage erschienen. Sie haben ihn mit Recht berühmter gemacht als seine Malerei.

Salviati ist die bei weitem reichere künstlerische Veranlagung von beiden, Vasari hat die universellere Bildung und ein außergewöhnliches Organisationstalent für sich. Dementsprechend übertraf der Ruhm des Vasari um vieles den seines Nebenbuhlers, dessen Leben durch häufige Hintansetzungen verbittert und beunruhigt wurde. Salviati geht vom Stile des Pierino del Vaga und dem dekorativen Glanz des Parmigianino aus, — Vasari von Michelangelo und der spröden Härte von Toskana. Den schlagenden Gegensatz zwischen ihren Frühwerken verdeutlicht Salviatis reiche und mühelose Heimsuchung (1538, Abb. 47) mit ihrer Anordnung der Szene in einer bequemen Reliefebene, mit den leichten und flatternden Gewändern und den heiteren Bauten des Hintergrundes und Vasaris Fresko der Huldigung der Völker an Paul III. (1546, Sala Paolina der Cancelleria, Abb. 7), ein verschlungenes, unübersichtliches Gebilde von steinharter Konsistenz und reizloser Farbigkeit, über das schon ausführlicher gesprochen wurde. Das ist Manierismus im altüblichen Sinne, Übernahme schwieriger Motive ohne inhaltlich sinnvolle oder dekorativ reizvolle Verwendung. Denn auch von der dekorativen Flächenbindung Bronzinos sieht Vasari zugunsten möglichst raffinierter Erschwerung des Sehens (durch die Komposition) und des Verstehens (durch das Programm) ab.

In ihren Bildnissen gehen beide Meister vom Stile Pontormos und Bronzinos aus, und es ist bezeichnend, wie die metallische Härte des Bronzino bei Salviati infolge der Einwirkungen oberitalienischer Porträtkunst ins Wärmere gewandelt wird — Dunkelbraun und Schwarz sind die beliebtesten Farben —, bei Vasari hingegen durch das trockene, stumpfe Kolorit und die raffiniert ausgeklügelten allegorischen Beziehungen die unnahbare Strenge der Charakterisierung verliert.





Abb. 42. Vasari, Allegorie der Unbefleckten Empfängnis. 1540/41. Florenz, SS. Apostoli. Phot. Alinari.

Salviati ist eine ausgesprochene Freskoveranlagung, große und reiche Dekorationsaufgaben liegen ihm am besten. Hier erweist sich seine quellende, üppige Phantasie aufs glücklichste, und der unabsehbare Reichtum juwelenhaft gleißender Einzeldinge auf den Fresken im Palazzo Vecchio und im Palazzo Farnese ist in Italien im ganzen 16. Jahrhundert kaum überboten worden. Vasari ist auch Altarbildmaler gewesen. Ein besonders charakteristisches Beispiel dieser Gattung ist die Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis in SS. Apostoli in Florenz (1540/41, Abb. 42). Quos Evae culpa damnavit, Mariae gratia solvit, — lautet das Thema des Bildes, das in seiner Ausführung ein außerordentlich bezeichnender Vertreter der verkniffelten Concetti des Manierismus ist: Adam und Eva, in komplizierten, michelangelesken Verdrehungen liegen vorn, gefesselt an den Baum der Sünde. Hinter ihnen und um sie, in allen Arten von Drehungen, die Vertreter des alten Testamentes Abraham, Isaak, Jacob, Moses, Aron, Josuah, David und die Könige; alle mit beiden Armen an den Stamm gefesselt. Nur Samuel und Johannes der Täufer haben einen Arm frei. Über ihre Häupter hebt sich Satan empor, dessen Schlangenschweif sich um den Baum ringelt, und in den Lüften sitzt Maria, deren Fuß auf das Haupt des Teufels tritt. Von Michelangelo stammt ihre kontrapostreiche Bewegung, von Michelangelo auch die konventionell gewordenen Typen, besonders der bei Vasari sich stets schematisch wiederholende Greisenkopf. Die Farbe hat die von Vasaris Werken immer wieder abschreckende Reizlosigkeit, und die Komposition ist infolge eines ziemlich weitgehenden Mangels dekorativer Flächeneinheit unruhig, ohne interessant zu sein.

Die Sammelaufträge für die Ausschmückung der Florentiner Hauptkirchen mit Altären fallen erst in die späteren Jahre von Vasaris Tätigkeit. Er selbst beteiligt sich an ihnen nur selten, das meiste bleibt seinen Schülern überlassen, die schon der Generation des späten Manierismus angehören, die sich aber hier fast ausnahmslos nicht nur als jünger und später, sondern auch als malerisch qualitätvoller erweisen.

Die Emilia.

Parma ist neben Florenz und Rom das wichtigste Zentrum der Entwicklung des Manierismus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Was dort der Stil des Raffael und Michelangelo,



Tintoretto, Wunder des heiligen Markus 1548.
Venedig, Akademie.



bedeutet hier der des Correggio, und wie die protobarocken Elemente in der Kunst der mittelitalienischen Meister zumeist keinerlei Ausnutzung erfahren, so tritt auch in der Auffassung Correggios bei seinen unmittelbaren Nachfolgern, soweit sie ihn nicht ganz unselbständig nachahmen, das Barocke gegenüber den modernen, d. h. manieristischen Zügen ganz zurück.

Bloße Nachahmung ist die Malerei des Sohnes Pomponio Allegri (1521 bis nach 1593). Eine „Erstarrung der zarten und beweglichen Typen des Correggio" nennt Malaguzzi Valeri die Kunst des Michelangelo Anselmi (1491—1554), der seine erste Schulung in Siena durch Sodoma empfing und erst späterhin unter Correggios Einfluß geriet. Es gibt Werke von ihm, wie die Fresken im Oratorio della Concezione (1533/34) in Parma, die durchaus als Correggio-Schule zu gelten haben, andere (Pinakothek Parma Nr. 72) beweisen Einwirkungen von Parmigianino her, — eine unselbständige, leicht wandelbare Kunst. Die interessanteste Erscheinung dieser Gruppe ist Giorgio Gandini del Grano (gestorben 1538), wofern die Zuschreibung der großen Madonna mit Heiligen in der Galerie von Parma (Abb. 43) zu Recht besteht, eine wüste Häufung von Correggio-Motiven, die in dem stachligen Formreichtum des Drachens gipfelt.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verliert die unmittelbare Correggio-Schule immer mehr an künstlerischer Bedeutung, während gleichzeitig schon die neue, freiere, dem Barock zuführende Einwirkung der Kunst des Meisters in Orsi und Barocci einsetzt, die dann mit Carracci und Lanfranco ins 17. Jahrhundert hinüberführt.



Abb. 43. Gandini, Madonna mit Heiligen. Parma, Pinakothek. Phot. Alinari.

Am bedeutsamsten offenbart sich die Entwicklung zum reifen Manierismus in der Kunst des Parmesaner Hauptmeisters der auf Correggio folgenden Generation, des Francesco Mazzola gen. Parmigianino. Trotz der kurzen Dauer seines Schaffens gehört er zu den Begründern und einflußreichsten Führern des neuen Stiles.

Doch bedeutet es einen Fehler des an fruchtbaren Beobachtungen reichen Buches von Lili Fröhlich-Bum über Parmigianino und den Manierismus, daß sie allzusehr den persönlichen Stil des Mazzola mit dem ganzen Manierismus gleichsetzt und dadurch zu dem verkehrten Ergebnis kommt, als sei ihr Meister der alleinige Schöpfer des Stiles und alle späteren Vertreter nur seine Nachfolger.

Francesco Mazzola wurde 1503 in Parma geboren. In der Familie war das Malerhandwerk üblich, und so wurde auch er diesem Berufe bestimmt. Frühzeitig, schon im 16. Jahre, erregte er durch seine Arbeiten Aufsehen. Ob er wirklich Schüler des Correggio gewesen ist, steht nicht fest, — jedenfalls läßt die starke Beeinflussung es annehmen. Um 1520 scheint er, um dem Kriege gegen Parma zu entgehen, mit Gerolamo Bedoli in dessen Heimat Viadana in der Lombardei gegangen zu sein und blieb wohl dort bis 1522. Bald danach erfolgte Parmigianinos Übersiedlung nach Rom (1523), von wo ihn wie so viele andere erst die Belagerung vertrieb. Er hielt sich nun bis spätestens 1531 in Bologna auf und kehrte von dort nach Parma zurück. Bis auf einen Aufent-



Abb. 44. Parmigianino, Selbstbildnis. Wien.

halt in Casalmaggiore, wohin sich der Maler fliehend wandte, um unerfüllten Verträgen mit der Bruderschaft der „Steccata" zu entgehen, verbrachte er die letzen Jahre seines Lebens in Parma. Schon 1540 ist er gestorben.

Im Banne der Krise zeigt den jugendlichen Künstler eines seiner ersten Bilder, das Selbstbildnis auf der konvexen Holzscheibe in Wien (Abb. 44). Bei aller Wahrung malerischer Obenflächenschönheit bedeutet der für das Selbstbildnis beispiellose Aufbau, der doch nur sehr äußerlich durch das Malen nach dem Konvexspiegel erklärt wird, einen revolutionären Protest gegen die Würde der Renaissance. Ein reiferer Künstler hätte das neue Wollen vielleicht mit Mitteln zu erfüllen verstanden, die zu weniger bizarren Verzerrungen des Dargestellten geführt hätten, — auffallend früh jedenfalls sind schon hier die Hauptgesetze des manieristischen Bildaufbaues aufgestellt. Manieristische Komposition und manieristische Proportionen bei sehr empfindlichem Gefühl für die sinnlichen Reize der Oberfläche, — das ist hier wie späterhin das Bezeichnende für Parmigianino. Doch ist es begreiflich, daß nach dieser unheimlich modernen Leistung früher Jugend die eigentlichen Lehr- und Wanderjahre zunächst ein Zurückdrängen des Neuen durch die Eindrücke des Stiles der großen Meister des beginnenden 16. Jahrhunderts mit sich bringen. So zeigt sich die Nachahmung des Correggio deutlich in Frühwerken der ersten Jahre von Parma, wie der Verlobung der hl. Katharina (Pinakothek Parma) und den reizenden Fresken von Fontanellata (die sicher vor 1523 in unmittelbarer Anlehnung an die Camera di S. Paolo und nicht erst 1531 entstanden sind) und die Einflüsse von Pordenone in den kolossalischen Figuren in zwei Seitenkapellen in S. Giovanni Evangelista mit ihren weit ausfahrenden, rahmensprengenden Bewegungen. Neue Eindrücke bringt der mehrjährige Aufenthalt in Rom, und in der schönen Vision des hl. Hieronymus in London mischen sich die der Raffael-Schule mit denen von Correggios Sebastians-Madonna.

Erst in den nun folgenden Jahren 1527—1531 gelangt Parmigianino auf die Höhe seines selbständigen Stiles. Die Dresdner Madonna mit der Rose (Abb. 45) dürfte das früheste erhaltene Beispiel dieser Reifezeit sein. Das breite Oval des Gesichts beweist noch die Nähe der römischen Jahre, noch fehlt die spätere spitzige und etwas tierische Gesichtsform. Der Ausdruck jedoch ist schon ganz von Parmigianinos einziger, unnahbarer, mondainer Eleganz. Durch diese höfische Grazie wirkt auch der liegende Knabe so ganz unkindlich. Unendlich elegant und wie in der pretiösen Bewegung erstarrt sind Hände und Gebärden beider Figuren, zierlich und künstlich die Coiffure der Maria, die Löckchen des Jesuskindes, — kein Strich ist naiv, alles von höchster Bewußtheit. Die Tradition, daß der Künstler hier ursprünglich Venus und Amor habe darstellen wollen, kann nicht verwundern; denn es liegt ein unnachahmliches Parfüm von Sinnlichkeit über diesem wie allen Werken des Mazzola. Ein wenig lüstern — und weltenfern von den Mitteln,

mit denen Hochrenaissancekünstler auch bei den Madonnen die Körperlichkeit durchmodellierten—, umspielt das schleierdünne Gewand die Brust und läßt die Knospen durchschimmern. — Von gleichem Raffinement wie der Ausdruck sind die Mittel der Form. Parmigianino liebt nicht die kühnen Tiefenzüge anderer Manieristen, seine Kompositionen sind flacher als die des späten Correggio. Doch fängt er in den schmalen Raumstreifen, welche er den Figuren zubilligt, alle Arten von künstlichen Drehungen, und es entstehen die geistreichsten Verstrickungen, — als räumliche wie als Flächenform gesehen ein unendlich reiches Ornament. Auch die Farbe ist dekorativ gemeint, dem Starren zuneigend und von erlesenem Geschmack, — aber nie reich und üppig. Der Klang in dem Dresdner Bilde beruht auf Rosa, Blond und der Pointe des kalten Hellblau der Erdkugel rechts, auf die Christus die Hand mit dem Korallenarmband wie auf ein kostbares Spielzeug legt.



Abb. 45. Parmigianino, Madonna mit der Rose. Dresden.

Vergleicht man mit Correggio, so fühlt man, wie aus blühendem Leben künstliche Treibhauskultur geworden ist, aus freier Sinnlichkeit versteckte Lüsternheit (wie sie erst eine Zeit kennt, der es nicht mehr wohl in ihrer Irdischkeit ist), aus üppiger und malerischer Farbe kalter Perlmutter- und Edelsteinglanz, aus wohliger Bewegung mondaine Pose. Vergleicht man dagegen mit gleichzeitigen mittelitalienischen Madonnenkompositionen, etwa Bronzinos, so ist es die parfümierte Sinnlichkeit, das Raffinierte und Verführerische, was ihnen völlig fehlt. Es konnte nicht anders sein, als daß gerade Parmigianino eine starke Wirkung auf die französische Kunst ausübte, — daher auch die französischen Ausdrücke, die sich bei einer mitfühlenden Deutung seiner Kunst von selbst einstellen.

Mazzolas glücklichste Madonnen-Kompositionen gehören alle erst dieser reifen Zeit an, die hl. Familie mit der hl. Margarethe (entstanden zwischen 1527 und 1529, Pinakothek Bologna), das Madonnenbildchen der Uffizien, endlich der Höhepunkt: die Madonna dal Collo lungo im Pal. Pitti (1534—40), das raffinierteste Meisterwerk mondainer décadence, das im 16. Jahrhundert gemalt wurde.

Parmigianinos Bildnisse sind durch die gleichen Eigenschaften unter denen der manieristischen Portraitisten ausgezeichnet. An künstlerischer Bedeutung können unter den italienischen Bildnissen der gleichen Generation nur die des Bronzino mit ihnen wetteifern. Den tiefen Unterschied gegen diesen Florentiner zeigt aufs deutlichste das Bildnis der sog. Antea (Neapel, Museo Nazionale, Abb. 46). Gewiß kann es an Gemeinsamkeiten des Zeitstiles nicht fehlen: Die adelige Formkultur ist beider Kunst und vor allem beider Menschen eigen. Ein Sichgehenlassen kommt nicht in Frage, Haltung und Etikette sind von höchster Bedeutung, — und wie tief gerade dies mit den Gesetzen des ganzen manieristischen Lebensstiles verbunden ist, wurde hier schon mehrfach ausgeführt. Auch darin sind beide Söhne der gleichen Zeit, daß sie



Abb. 46. Parmigianino, Bildnis der sogen. Antea. Neapel, Museo Nazionale.

plastisch-isolierend sehen und darstellen und daher dieselbe Vorliebe für alles Akzessorische im Bildnis, für Juwelen, Waffen, kostbare Stoffe haben.

Während aber das Allgemeine des Zeitstiles die beiden Künstler eint, streben ihre Begabungen in allem Besonderen auseinander. Nie gibt es die unnahbare, kalte Plastik des Florentiners unter den Menschen des Parmesaners. Die Eleganz, das Raffinierte und Mondaine, das die Madonna della Rosa erfüllt, liegt auch über den Bildnissen, — und was bei Bronzino auf die Ebene des Abstrakten, Typischen erhoben scheint, bleibt bei Mazzola trotz allem plastisch-isolierenden Sehen doch voll zitternden Lebens. Es sind Menschen von höchster Gehaltenheit, aber doch Menschen. Nie würde Parmigianino die Haut so glatt elfenbein- oder marmorhart wiedergeben, wie es Bronzino zumal in seinen späteren Jahren tut. Seine künstlerische Sinnlichkeit reagiert viel zu empfindlich auf alle Reize des Tastbaren, und mit verliebter Hand malt er das Weiche und das Rauhe, kalt glänzende Juwelen, die wärmer leuchtende Perle, weiches Pelzwerk und das schmiegsame Leder der Handschuhe. Ebenso sind die Hintergründe bei Bronzino entweder hart ausgeführt in allen Details oder glatt und nur als Untergrund aufgefaßt. Nie würde ihn das duftige Leben der locker gemalten Hintergründe Parmigianinos oder gar dessen skizzenhaft angedeutete Landschaftsausschnitte gereizt haben. Die schließliche Folge dieser entgegengesetzten Veranlagungen für die geistige Ausdeutung der Darzustellenden ist offenbar: Bronzinos Menschen sind die großartigsten Beispiele eines adeligen Zeittypus, die des Mazzola Individualitäten. Wie einmalig ist — bei allen Gegebenheiten der Zeit — das Antlitz und die Haltung der „Antea“ gesehen, — dieses bezaubernde junge Menschenkind, dem die adlige Etikette angeboren scheint, und das doch so scheu und keusch aus seinen großen dunklen Augen unter der hohen Stirn und dem raffiniert einfach gescheitelten Haar in die Welt sieht. Und mit welcher liebevollen Einfühlung hat der junge Meister die Bildform diesem Wesen angepaßt und das Mädchen so schmal und ein klein wenig verloren in die weite Bildfläche gestellt.

Die Tradition, die in der Dargestellten die römische Kurtisane Antea sehen will, führt nur bis 1745 (d'Argenville) zurück und ist um so unglaubwürdiger, als der Stil meines Dafürhaltens zur Madonna dal Collo lungo (man vergleiche die Engel dort) gehört. — Bildnisse der römischen Zeit wie der Sanvitale (Neapel 1524) oder der junge Mann der Gall. Borghese sind jedenfalls von sehr anderer Malweise. Die anderen Hauptwerke unter Parmigianinos Bildnissen sind sämtlich undatiert, so der Baglione in Wien, der Castaldi in Neapel, das Selbstbildnis der Uffizien und die beiden Portraits des Prado (332,333).

Wenig über 30 Jahre alt war Parmigianino, als er die Madonna dal Collo lungo und die sog. Antea schuf. Nach Correggios Tode war er der angesehenste Meister seiner Vaterstadt,

sein Einfluß reichte weit, — und doch berichtet Vasari, der sich hier im allgemeinen gut unterrichtet zeigt, er habe sich in seinen letzten Lebensjahren ganz gewandelt, habe sich der Alchimie ergeben, sei melancholisch geworden und habe statt seiner bisherigen höfischen Alluren ein höchst ungepflegtes Äußeres zur Schau getragen. Tatsächlich hat Mazzola zuletzt Aufträge unregelmäßig ausgeführt und öfter ganz liegengelassen, und auch künstlerisch spricht sich die innere Wandlung wenigstens in einem der erhaltenen Gemälde aus, der höchst bedeutsamen Madonna mit den Heiligen Stephan und Johann Baptista in der Dresdner Gemäldegalerie (Abb. Tfl. I). Wenn Parmigianino bisher religiöse Themen dargestellt hatte, so scheinen sie Vorwand zur Wiedergabe elegant bewegter Menschen. Hier zum ersten und einzigen Male lebt das Bild von religiösem Fühlen. Eine grundsätzliche Wandlung in der Bedeutung aller Formen ist eingetreten, ohne daß sich deshalb der Formenapparat im einzelnen immer geändert hätte. Die durchscheinenden, verliebt die Körper umspielenden Gewänder freilich sind durch schwere, das Irdisch-Leibliche einsargende Stoffe ersetzt, und die Bewegungen haben ein neues Gewicht erhalten, — die schmalen, kleinköpfigen Proportionen jedoch sind beibehalten worden, zumal gerade sie zum Ausdrucke des Entmaterialisierten, „Gotischen" wohl geeignet sind. Was aber die neue mystisch-religiöse Weihe eigentlich hervorbringt, ist in einem bei Parmigianino unerhörtem Maße das Licht. Vor der schwefelgelben, in den zartesten Nuancen schattierten Glorie erscheint — eine unkörperliche Vision — die Himmelskönigin. Sie ist nicht edel gebildet, wie die Renaissance sie darstellte, und gewiß nicht so elegant, wie Parmigianino selbst sie einst gemalt hatte, ja nicht einmal leiblich schön, — allein niemand kann darnach fragen; denn hier hat einmal das Ungestaltbare, die ganze magische Frömmigkeit der Gegenreformation Gestalt gewonnen. Die irdische Zone ist nur Vorbereitung: Die jungen Heiligen in dumpf und changierend getönten Gewändern, erstarrt bewegt — besonders Johannes von byzantinischer Unnahbarkeit — und der nur eben ins Bild hineinblickende Stifter mit dem unvergeßlich dürstenden Ausdruck seiner Züge.

Die Dresdner Madonna bedeutet eine Ausnahme im Werk des Parmigianino, — nicht sie hat Einfluß auf die Umwelt gewonnen. Aber gerade sie vor allen anderen reiht ihren Meister unter die menschlich bedeutendsten seiner Zeit. Denn als allererster hat er hier an die tiefsten Probleme der Epoche gerührt und nur der letzte Michelangelo und der letzte Pontormo können in ihrem bis zur Selbstaufgabe getriebenen einsamen und besessenen Ringen um religiösen Gehalt und nicht um schöne Form dem Parmigianino dieser unheimlich vereinzelt dastehenden Madonna verglichen werden.

Stilbildend in höchstem Maße hat dagegen die Kunst Mazzolas aus dem Jahrzehnt etwa seit 1527 gewirkt. Ihr Einfluß wird von hervorragender Wichtigkeit besonders für die späteren Venezianer Schiavone, Tintoretto, Bassano, dann aber auch z. B. in Mittelitalien für Salviati, und in Mailand für G. C. Procaccini. Seine Einwirkung auf die Emilia drängt zeitweise sogar die des Correggio zurück. Als unmittelbarer Fortsetzer in Parma ist sein Freund und Verwandter Girolamo Bedoli anzusehen.

Bedoli, der sich nach dem Tode des Parmigianino auch Mazzola nannte, stammte aus einer lombardischen Familie, die in Viadana ansässig war. Er wurde um oder eher nach 1500 geboren. Seine Ausbildung empfing er bei Parmigianinos Onkel Pier Ilario Mazzola, dessen Tochter er 1529 heiratete. 1520—22 scheint er mit Parmigianino in Viadana gewesen zu sein. Seitdem lebte er ruhig, anerkannt und immer mit Aufträgen wohl versehen in Parma, wo er 1569 gestorben ist. Seine erste Erwähnung als Maler datiert übrigens sonderbarerweise erst von 1533, und auch sie betrifft ein Werk, das ihm zusammen mit seinem Schwiegervater in Auftrag gegeben war, wenngleich er allein es ausführte. Bedoli scheint also sehr spät künstlerisch selbständig geworden zu sein.

Das erste gesicherte Gemälde, zugleich Bedolis Hauptwerk, ist der ehemalige Hochaltar des Oratorio della Concezione, eine Allegorie auf die unbefleckte Empfängnis (Parma Pinakothek





Abb. 47. Bedoli, Allegorie der Unbefleckten Empfängnis. Parma, Pinakothek. 1533—38. Phot. Alinari.

1533—38, Abb. 47). Der Reiz, den das Thema auf den Künstler ausüben mußte, ist aus dem Wunsche des Manierismus nach möglichster inhaltlicher Komplikation leicht erklärlich. Bedoli geht darin noch erheblich weiter als Vasari, in dessen Conception schließlich doch die Darstellung kompliziert bewegter Körper die Hauptsache war. In Bedolis Bild herrscht eine beispiellose Überfüllung mit symbolischen Beziehungen (C. Ricci hat sie im Katalog der Galerie von Parma ausführlich erläutert). Die Haupthandlung, die sich nach dem Grundsatze des Manierismus im Mittelgrunde abspielt und zu der man erst gelangt, wenn man der gedrehten Bewegung des typisch manieristischen „Sprechers" vorn gefolgt ist, gibt die Abweisung Joachims aus dem Tempel wieder. Links der Priester, der den Umstehenden die Heilige Schrift erklärt, — die ganze Szene ein Hinweis auf die mit der Geburt Johannis schon nahe Erfüllung. Hinten die Standbilder Adams und Evas, die an die Erbsünde mahnen, und das Denkmal Mosis, eine Erinnerung an das Versprechen des alten Bundes. Über der irdischen Szene die verklärt auf Wolken stehende Muttergottes.

Züge und Bewegungen der Figuren zeigen aufs deutlichste ihre Herkunft von Parmigianinos reifem Stil. Doch ist, was dort noch individuell und von sublimer Sinnlichkeit war, hier zum immer sich wiederholenden Typus erstarrt und tot wie Stein. Gerade darin ist Bedoli der Fortsetzer des Mazzola, mit dem schon — gegenüber Correggio — die Erstarrung begann. Schien Parmigianino also neben Correggio starr, so scheint er neben Bedoli weich und lebensvoll. War das Kaltwerden der Farben bei Parmigianino eine Neuerung, so war er doch von viel zu empfindlicher Sinnlichkeit, um seine Menschen so zu Stein werden zu lassen, wie es Bedoli in den 30er Jahren tut. Das bezeichnendste Symptom begegnete schon einmal bei Pontormo: die Vorliebe, Menschen mit Steinfiguren zu untermischen und sie vor komplizierte, vielteilige Architekturen zu stellen, wo dann gemalter lebloser Stein, gemalter in Menschengestalt geformter Stein und gemalte zu Stein erstarrte Menschengestalt eine untrennbare Einheit bilden. (An Ansätzen auch dazu fehlt es übrigens auch bei Parmigianino nicht, man sehe nur auf der Uffizien-Madonna nach).

Der besondere Auftrag der Conceptio hatte auch zu einer besonderen und mit anderen nur schwer vergleichbaren Lösung geführt, das einfachere Thema der Madonna mit Heiligen kann

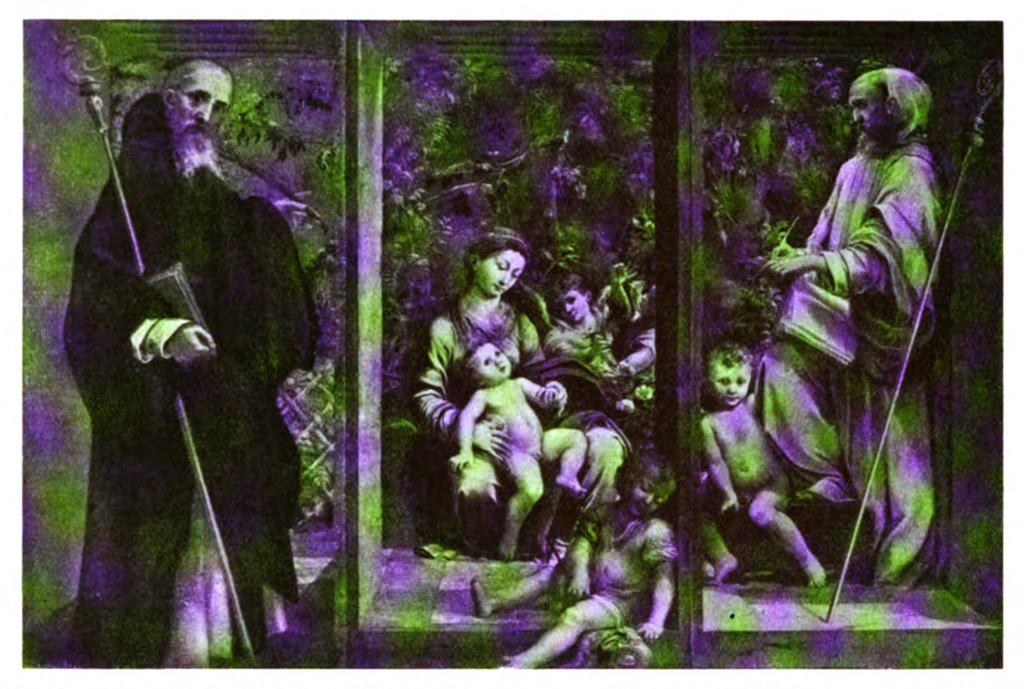


Abb. 48. Bedoli, Madonna mit den Heiligen Bernhard von Clairvaux und Robert von La Chaise Dieu. Parma, Pinakothek. Phot. Alinari.

ergänzen, was bisher über Bedolis Kunst ausgesagt wurde. Auf dem Bilde, das aus S. Martino bei Parma in die dortige Pinakothek gelangt ist, hat der Maler die altertümliche Form der venezianischen Ancona gewählt, ein dreiteiliges Untergeschoß und ein Obergeschoß, bestehend aus zwei niedrigeren Seitenbildern und einem höheren Mittelstück. Dieses enthält den Salvator, rechts und links sind die Halbfiguren der Hl. Martin und Hilarius. Die drei gleich breiten unteren Abteilungen, getrennt durch eine gemalte tiefe, kastenartige Rahmenarchitektur, nehmen den hl. Bernhard von Clairvaux, die Madonna mit Johannes und spielenden Putten und den hl. Robert von La Chaise Dieu auf (Abb. 48). Hält sich auch jede Person oder Gruppe in plastischer Isolierung in ihrem Kompartiment, so verbindet doch eine einheitliche Szenerie die Gesamtheit der Figuren. Dieselbe romantisch-phantastische graugrüne Waldwand schließt Mittelbild wie Flügel ab. Und auch die Komposition rechnet mit der Gesamtbreite, aus der sich erst ergibt, daß Bedoli im Grunde von der Lieblingskomposition des späten Correggio ausgeht, — mit ihrem Absprung von einer übertrieben großen und nahen Vordergrundsfigur ganz links und dem Gegensatz, den dicht daneben die besonders kleine und ferne Hauptgruppe bildet. Auch von dem anderen Heiligen rechts, obzwar er weiter hinten steht als der linke, werden die eigentlichen Hauptpersonen zurückgedrängt. Während diese Komposition aber bei Correggio in einheitlicher Bewegung ist, wird sie vom reifen Manierismus künstlich in Teile zerlegt und gestaut. Dazu dienen Bedoli die Rahmungen. Gleichzeitig locken sie seinen oberitalienischen Hang zum Illusionismus, und er stellt den linken Heiligen groß vor die Architektur, eine Verbindung zwischen realem Raum, in dem der Beschauer steht, und Kunstraum des Bildes, der an die Rolle des „Sprechers" in der Conceptio zurückdenken läßt. Noch deutlicher zeigen sich diese Bestrebungen darin, wie Bedoli den kleinen Johannes in dieser selben Rahmung sitzen und schlafen läßt, und wie der hl. Robert seinen Stab an das Fenster, durch das man eigentlich nur ins Bild hineinsehen sollte, gelehnt hat.

Dieser Illusionismus ebenso wie die Komposition mit ihrer bewußten Führung in die Bildtiefe stammen von Correggio. Auch der stimmungsvolle kühle Wald und die Anlage der Madonnengruppe, besonders die spielenden Engel, verraten die gleiche Herkunft. In der Conceptio ist nichts von Correggio zu spüren, sie ist ein Werk reiner Parmigianino-Richtung. Und wenn auch in dem Polyptichon gewiß der Gesichtschnitt bei Maria, Christus und den beiden Alten oder die spitze andeutende Pinselführung z. B. im Kopf des Bernhard offensichtlich auf Mazzola zurückgeht, so ist die Mischung dieser Einflüsse mit den neuen von Correggio hier doch als nächste Stufe in der Entwicklung des Bedoli festzuhalten.

Andere hervorhebenswerte Madonnenbilder der 30er Jahre besitzen die Galerien von Dresden, Neapel, Budapest und München. Besonders das Neapler Bild wird wohl noch vor der Conceptio entstanden sein, — doch müßte die Chronologie Bedolis stilkritisch noch eingehender untersucht werden. Das interessanteste Altarbild dieser Jahre, die Madonna mit dem hl. Nikolaus in S. Giovanni Evangelista in Parma (1536) ist leider unphotographiert. Auch in ihr ist wie in dem Polyptichon die Herkunft der Komposition vom späten Correggio und der Typen von Parmigianino offensichtlich, und wieder ist — hier ohne trennende Rahmungen — eine Zerteilung der Bewegung in einzelne plastische Elemente vorgenommen.

Um 1540 muß dann Bedolis Kunst eine fundamentale Wandlung erfahren haben. Denn schon der in diesem Jahre entstandene Hochaltar von S. Alessandro in Parma zeigt einen völlig anderen Stil, der übrigens keine Nachfolge gefunden hat. Die erwähnte lockere und spitzige Pinselführung dominiert und löst die steinerne Härte der Körper auf. Ein warmer rostbrauner Gesamtton beherrscht das Bild. Aus plastischer Isolierung wird malerische Vereinheitlichung, eine höchst selbständige Weiterentwicklung von Correggios malerischem Stil, nicht von Parmigianino. Die Komposition bleibt dabei kompliziert, die Bildfläche überfüllt, und auch die Züge der Menschen haben sich nur unerheblich geändert. Auf der gleichen Stilstufe stehen die Orgelflügel der Steccata (1542). Was aus späterer Zeit sicher datierbar ist, zeigt immer wachsende Hinneigung zu Correggio. Bedoli geht in den 50er Jahren und wohl noch mehr in den 60er Jahren (Apsis in der Steccata) in der Correggio-Schule auf, und manche seiner Spätwerke dürften sich noch unter diesem Sammelbegriffe verbergen.

Viel persönlicher und von weit höherer Qualität bleiben auch späterhin noch die Bildnisse (Alessandro III. Farnese und die Stadt Parma, Neapel Mus. Naz.), ein unter den Manieristen nicht seltener Fall.

Die wichtigste Phase in Bedolis Kunst ist fraglos die erste, die der Conceptio, wie denn überhaupt die glücklichste Epoche der Kunst von Parma die 30er Jahre sind, als fast gleichzeitig die letzten Werke des Correggio, die Steccata Zaccagnis und die Hauptwerke der beiden Mazzola entstanden. Seit 1540 nimmt die kunstgeschichtliche Bedeutung Parmas rasch ab und gewinnt nie wieder den Rang dieser kurzen Blütezeit. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wird durch ein wenig produktives Schwanken zwischen dem Stil Correggios und Parmigianinos gekennzeichnet, und so bleibt es ohne wesentliche neue Gedanken bis zur Erweckung durch Lanfranco im 17. Jahrhundert. Der eigentliche Parmesaner Hauptmeister des späteren 16. Jahrhunderts, Bernardino Gatti, gehört nicht der einheimischen, sondern der Schule von Cremona an.

Die Malerei von Bologna um die Mitte des 16. Jahrhunderts steht unter dem Eindrucke der Tätigkeit des Giulio Romano in Mantua (1524—1540) sowie der Kunst des Parmigianino (Aufenthalt in Bologna ca. 1527—1531) und des Vasari (Aufenthalt 1541). Allein zur Bildung einer wirklichen Schule kommt es vor 1560 noch nicht, — zum Teil infolge der erheblichen Gegensätze in den Lebensumständen und Charakteren der in Frage kommenden Künstler. Der bedeutendste dürfte Francesco Primaticcio (1504/5 — 1570) gewesen sein.

Nach einer ersten Lehrzeit bei Imola und Bagnacavallo ging er wohl 1525 oder 26 nach Mantua und arbeitete mehrere Jahre am Palazzo del Te. Als 1531 Franz I. von Frankreich einen Künstler für die großzügige Dekorierung des Schlosses von Fontainebleau brauchte, erging der Ruf an ihn. Seitdem hat er in Fontainebleau gelebt, wo er bis 1540 neben Rosso arbeitete, nach dessen Tode die Aufsicht über die gesamte Dekoration und 1559 die Ober-



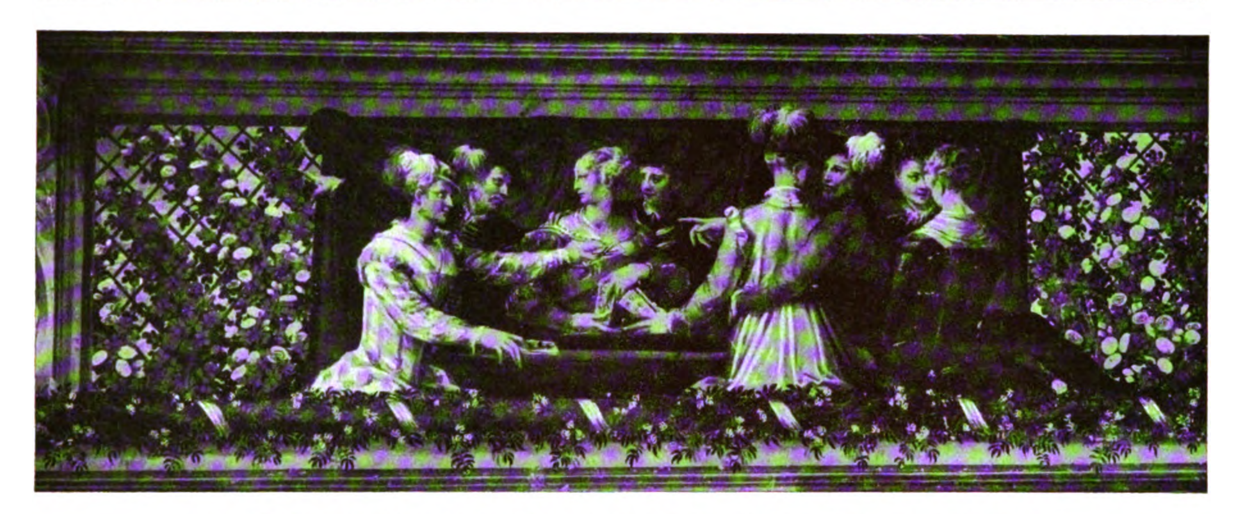


Abb. 49. Niccolò dell' Abbate, Kartenspielende Gesellschaft. Bologna, Pal. Poggi.

leitung des königlichen Bauwesens erhielt. Wie sein Lehrer Giulio hat er Entwürfe sowohl für die malerischen wie für die stuckplastischen Teile der Dekorationen gezeichnet. Es haben sich nur wenige sichere Werke erhalten. Sie sind von denen seiner Mitarbeiter kaum zu trennen und befinden sich zudem zumeist in schlechtem Zustande (vgl. Weese, Handbuch, Abb. 243). Über seinen Stil muß man also aus den Handzeichnungen urteilen. Es erweist sich da eine charakteristische Mischung aus Elementen des Raffaelkreises und starken Sympathien für den ausgesprochenen Manierismus von Parma. Der reife Manierismus wurde ja gleichzeitig in die französische Plastik durch Cellini (Nymphe von Fontainebleau 1543/44) eingeführt.

Da seine künstlerische Wirksamkeit so völlig auf französischem Boden liegt, muß an dieser Stelle seine Nennung genügen. Was er in Mantua für Giulio Romano bedeutet hatte, scheint ihm seit 1552 in Fontainebleau der Modenese Niccolò dell' Abbate (1512—1571) geworden zu sein. Nennenswerter als seiner französischen Tätigkeit wegen ist dieser um der Natürlichkeit und Unbefangenheit der Frühwerke willen, in denen er eine glückliche Veranlagung zum Landschafter bewies und sich einen Platz unter den Ahnen des sogenannten „Gesellschaftsstückes" eroberte.

Über seine Lehrzeit ist Vasari nicht genügend unterrichtet. Bestimmt muß er Parma, Ferrara und Mantua gekannt haben. In Mantua könnte er, jung, dem reiferen Primaticcio aufgefallen sein, was seine Berufung nach Frankreich erklären würde. Datierte Werke gibt es nur aus der kurzen Spanne zwischen 1546 und 1552: Die Friese des Pal. Pubblico in Modena (1546) und die Aeneis-Geschichten aus Scandiano (Pinakothek Modena) stehen in deutlicher Beziehung zu Giulio und Primaticcio, ganz ferraresisch sind Niccolòs kleinfigurige Szenen in Landschaften, der Dresdner Altar (1547) enthält eine wörtliche Übernahme von Correggio, aber im übrigen viel ferraresisches Kunstgut, und zu gleichen Teilen ergeben sich ferraresische Einflüsse und solche von Parmigianino aus seinen „Gesellschaftsstücken": der achteckigen Decke und den Friesen aus Scandiano (Pinakothek Modena) und dem Fries des Palazzo Poggi in Bologna (Universitäts-Bibliothek Abb. 49), bei weitem Niccolòs sympathischster Schöpfung, geistreich, mit spitzem Pinsel gemalt, amüsant nnd unbekümmert in der Charakterisierung und dem spielerischen Illusionismus. Sie sind von Bedeutung als Bindeglieder zwischen den ferraresischen Genrebildern von Ercole Roberti (Smlg. Salting) bis Garofalo und Dosso und dem niederländischen Genrebilde des späten 16. Jahrhunderts. Aus der französischen Zeit läßt sich Abbate mit Sicherheit die Enthaltsamkeit des Scipio im Louvre zuweisen, gewiß bald nach der Übersiedlung entstanden. Neue Eindrücke von seinem bolognesischen Altersgenossen Prospero Fontana sind aus dem Bilde abzulesen. Unter den erhaltenen Werken in Fontainebleau wird es schwer sein, je zu ermitteln, wieweit Niccolò selbständiger Erfinder und wieweit er nur Ausführender von Primaticcios Plänen gewesen ist. Als Landschaftsmaler heben ihn die Quellen auch später noch des öfteren hervor.

Entwicklungsgeschichtlich kommt ihm keinesfalls eine mit Primaticcio zu vergleichende Wichtigkeit zu. Ausschließlich dessen Leitung ist es zu verdanken, wenn die Schule von Fontainebleau von so hervorragender

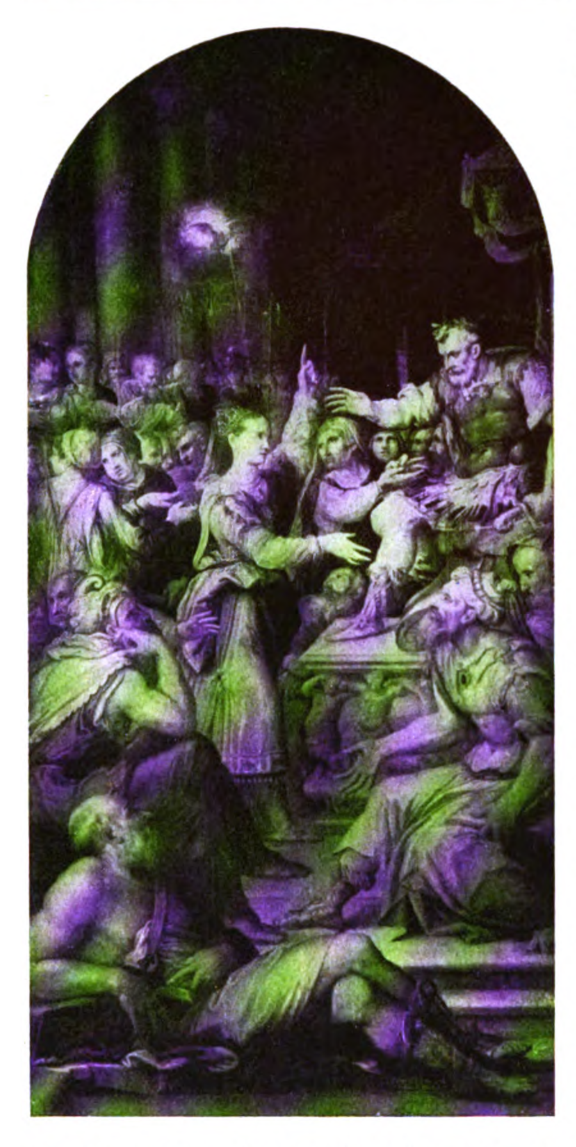


Abb. 50. Prospero Fontana, Disputation der hl. Katharina. Bologna, S. Maria del Baraccano. 1551. Phot. Croci.

Bedeutung für die Ausbreitung des Manierismus im Norden geworden ist. Denn nicht nur die französische Malerei und Plastik des späteren 16. Jahrhunderts beruht auf ihr, sondern auch die belgische und holländische Kunst um 1600 greift auffallend oft auf diesen italienisch-französischen Stil zurück. Für Holland hat das kürzlich Kauffmann nachgewiesen (Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 1923). Es ist in seinem ausgezeichneten Aufsatze wohl nur eine Unbestimmtheit der Terminologie, wenn er nach den Analysen des Stiles von Fontainebleau vom „französischen Frühbarock" als Anreger des holländischen Manierismus spricht. Wenigstens scheint es mir undenkbar, daß Kauffmann wirklich Primaticcio als barocken, Bloemaert aber als manieristischen Maler empfinde.

In Bologna selbst endlich arbeitet der dritte Meister dieser Generation Prospero Fontana. Künstlerisch wohl weniger wesentlich als Primaticcio, kommt ihm die Bedeutung zu, in seiner Heimat Schule gemacht zu haben. Er gehört an die Spitze des einheimisch-bolognesischen Manierismus.

Geboren 1512, lernt er in Genua bei Pierino del Vaga, muß aber dann schon bald Vasari und den mittelitalienischen Stil kennengelernt haben. Im wesentlichen ist seit den 40er Jahren Bologna das Feld seiner Tätigkeit, doch ist er später noch leitend an der Dekoration der Villa Giulia in Rom (ca. 1551f.) und — anscheinend wieder unter Vasari — an der Dekoration des Palazzo Vecchio in Florenz (1563) beteiligt gewesen. In dieser Zeit wurde er auch von Primaticcio nach Frankreich gerufen, blieb aber infolge einer Krankheit nur ganz kurze Zeit abwesend.

Seine besten Werke gehören der früheren Zeit an. Wie bei Primaticcio mischen sich Einflüsse von Parma und Mittelitalien, nur daß bei Fontana im Gegensatz zu dem älteren Freunde diese weit über jene dominieren und nicht mehr die Raffael-Schule Giulios, sondern den reifen Manierismus Vasaris bedeuten. Die Disputation der hl. Katharina von 1551 (S. Maria del Baraccano. Abb. 50) ist leicht als Werk des Vasari-Kreises zu erkennen, Zu seinen Beständen gehört die Anordnung der Massen, die Zurückschiebung der Heiligen, die von den gespreizt gestikulierenden Hofleuten und Gelehrten überall bedrängt, d. h. übergeschnitten wird, die aufdringliche liegende Greisenfigur ganz vorn und die Anordnung der Bauteile hinten. Das heftige Temperament aber, das aus dem Bilde spricht, erhebt Fontana über Vasaris engere Anhängerschaft empor: Besonders scharfe harte Bewegungen, ein Knattern wie von Metall im Aufeinanderstoßen der Gebärden, Vorliebe für dunkle, spiegelnde Metallgefäße und blitzende Zier der Helme, der Beinschienen, der Sandalen — man fühlt sich an Salviati erinnert —, dazu ein hartes, buntes und kräftiges Kolorit: starkes Zinnober und Gelb dominieren, ein reines, grelles Blau tritt hinzu. Noch nichts von der aufgeweichten Changeantmalerei eines Sammacchini in Bologna oder eines Naldini in Florenz.

Derselben Zeit wie das Katharinenbild gehört wohl die ausgezeichnete Grablegung der Bologneser Pinakothek an. In späteren Werken wird Fontana lahmer und matter, die Unselbständigkeit Vasari gegenüber scheint zuzunehmen (Assunta der Brera 1570). Seit den 80er Jahren fehlt es ganz an datierten Werken. Bei dem heu-

tigen Stande der Forschung kann Endgültiges über Fontanas Kunst noch nicht gesagt werden. Der völlige Mangel an Vorarbeiten macht sich hier besonders schmerzlich geltend. W. Friedlaenders in Arbeit befindlicher Band der Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz über die bolognesischen Manieristen wird dem hoffentlich bald abhelfen. Seinen Vorarbeiten sind schon besonders viele und gute Neuaufnahmen zu verdanken, unter denen sich auch das hier abgebildete Werk befindet.

Zu den übrigen Kunststätten dieses Landstriches genügen wenige Worte: Ravenna, die Hauptstadt der Romagna, zeigt sich in der reaktionären, blutleeren Malerei des Luca Longhi (1507—1580) abhängig von der bolognesischen Raffael-Richtung. In Ferrara setzt sich mit Girolamo da Carpi (1501—1556) die starre Kühle des späten Dosso absatzlos fort. Neue Parmigianino-Einflüsse verbinden sich mühelos mit diesem Stile und lassen eine ferraresische Parallele zu Bronzino entstehen. Unnahbar kalt, voll spröder Haltung und doch von einem nicht unsinnlichen Reiz sind Carpis Gemälde. Ferraresisch bleibt die Empfindung für Stimmung in der Landschaft, bleibt die längst beliebte Farbenzusammenstellung von Dunkelgrün, Rot und stumpfen Gelb, — und Carpi ordnet sich hierin der kontinuierlichen Entwicklung ferraresischer Malerei von Dosso zu Scarsellino, ja zu Bonone ein.

Das übrige Italien.

Auch jetzt noch bleibt in Venedig die Renaissance herrschend, wie es dem erhaltenden Charakter der königlichen Stadt entspricht. Dies vorausgesetzt, ist aber doch nicht zu verkennen, daß auch hier seit den entscheidenden 30er Jahren sowohl mittelitalienische Einflüsse sich mehren, als auch selbständige Parallelerscheinungen zum reifen Manierismus auftreten, eine im Rahmen der festen venezianischen Tradition so auffallende Tatsache, daß vornehmlich sie geeignet ist, die Auffassung des reifen Manierismus als allgemeinen Zeitstiles zu bestätigen. Der starke Eindruck römischer Kunst auf Tizian in dieser Zeit wurde kürzlich von Hetzer ausführlich behandelt (Jb. f. K. wiss. I. 1923). Er zeigt sich zuerst 1537 in der Schlacht von Cadore, dann vor allem in den drei alttestamentarischen Gruppen der Sakristei von S. Maria della Salute (1542/43). Daß bei Tizian diese neuen kraftvollen, ein beträchtliches Stück Tiefenraum durchmessenden Bewegungen vor allem von des Giulio Romano Mantuaner Werken ausgingen, wies Hetzer nach. Ebenfalls schon 1538 findet sich bei Bassano eine auffallende Zunahme des Interesses an der lebhaft bewegten menschlichen Gestalt, — hier mehr durch Pordenone, also heimische Kunst, als durch den auswärtigen Stil angeregt.

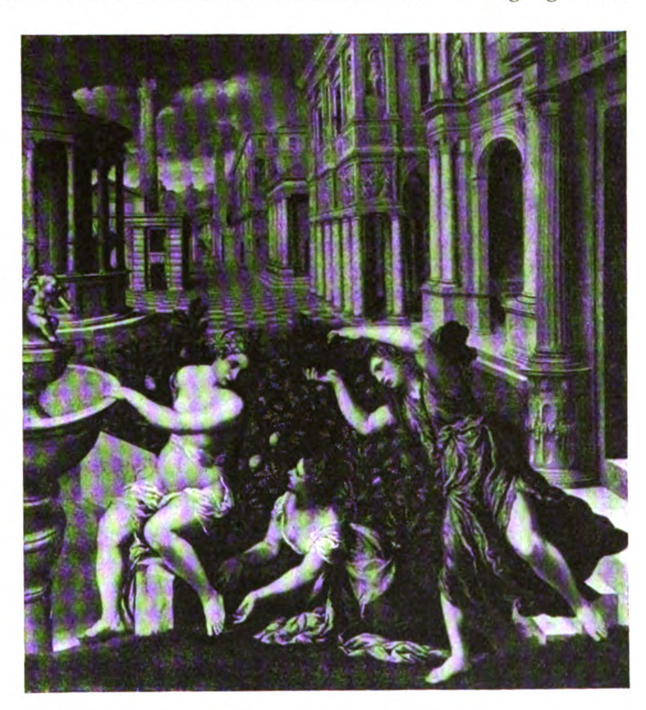


Abb. 51. Bordone, Bathseba. Köln.

Etwas später erst, wie das überall die Regel bildet, beginnt Michelangelos Welt bekannt zu werden, sowohl durch den Aufenthalt mittelitalienischer Künstler in Venedig (Salviati 1539f., Vasari 1541/42) oder ihre Ansiedlung dort (Franco, Giuseppe Salviati), als vor allem durch Romreisen venezianischer Meister. An erster Stelle sind Tintorettos Werke seit dem Markuswunder (1548) zu nennen, über die im folgenden Kapitel gehandelt werden wird. Schon bald nach 1550 ist Entsprechendes bei dem jungen Veronese zu beobachten, — und nach längerem Aufenthalt in Rom kehrt etwa um dieselbe Zeit Battista Ponchino (1500—1570?), ein mäßiger Maler, nach Venedig zurück, voll von den Eindrücken des Sixtinischen Jüngsten Gerichtes.

Neben Rom ist gleichzeitig und sogar oftmals für dieselben Künstler Parma Quelle manieristischer Einflüsse gewesen, und es ist eine noch nicht

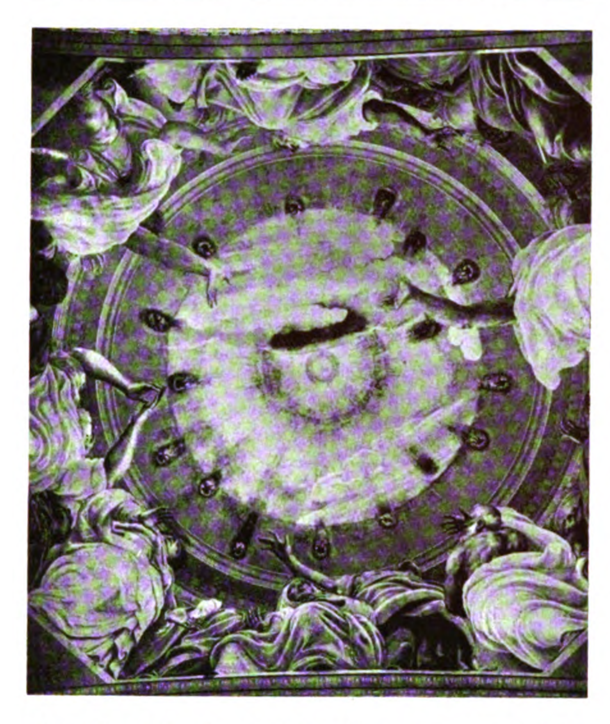


Abb. 52. Giulio Campi, Pfingstfest. Cremona S. Sigismondo. 1557. Phot. Betri.

geklärte Frage, wer der erste in Venedig gewesen ist, der Parmigianinos Kunst eingeführt hat, — ob Schiavone, Tintoretto oder Bassano. Da aber dieser fremde Zustrom von allen drei Meistern sogleich in die Bahnen des Venezianisch-Malerischen und des Spät-Manieristischen umgeleitet wird, ist wiederum hier noch nicht der Platz zu ausführlicher Erörterung.

Sucht man schließlich nach einer einheimischen Parallelerscheinung zum mittelitalienschen Manierismus, so darf mit allerhand Einschränkungen auf Paris Bordone (1500—1570) hingewiesen werden. Weniger wesentlich ist in diesem Sinne eine unmittelbare Übernahme von Vasari, wie diejenige auf dem Paradiese (Venedig, Akademie, vgl. Abb. 42) als das trotz venezianischer Farbenreinheit und -Schönheit auffällige Kalt- und Hart-Werden der Formen. Gewiß bleiben auf der Kölner Bathseba (Abb. 51) auch die Typen venezianisch, allein das kunstvoll in eine Ebene Gezwungene der Gruppe, die gedrehten Bewegungen und die Überfüllung des Hintergrundes mit entschieden in die Tiefe weisenden, Serlios Theater-Entwürfen vergleichbaren Baulichkeiten, die nur des linearen Reichtums wegen phantastisch aneinandergefügt sind, bedeutet tatsächlich etwas dem mittelitalienischen reifen Manierismus Entsprechendes.

Verona ist um diese Zeit noch keineswegs zum Trabanten Venedigs geworden. Eine einheimische Schule hält sich durch die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts und entwickelt sich ohne Krisen. Liberale (1451—1536), Fr. Morone (1474—1529) und Cavazzola (1486—1522) gehören noch der Renaissance an, und auch bei den Künstlern des Überganges sind es nur einzelne Werke, in denen sich Symptome des Neuen feststellen lassen, so bei Francesco Torbido (1483—1557) im Domchor (1534; eine unsichere Tradition spricht von Vorzeichnungen Giulio Romanos), wo die alte oberitalienische Freude am Illusionismus zu einer Assunta-Darstellung mit schroff-plastischen Verkürzungen und Untersichten führt und wo der Tempelgang Mariae nicht nach der Renaissance-Tradition von links nach rechts, sondern im manieristischen Sinne schräg von vorn nach hinten entwickelt wird. Die Freude an illusionistischer Untersicht ist ebenso bei einem Spätwerke des Niccolò Giolfino (1476—1555), der Himmelfahrt Christi des rechten Querschiffes von S. Maria in Organo hervorzuheben. An eine Vermittlung durch Giulio Romano oder Pordenone braucht man nicht zu denken. Die Tradition führt vielmehr über Morone unmittelbar ins 15. Jahrhundert und zu Mantegna zurück. Entschiedener manieristisch sind zwei späte Tafelbilder des Francesco Caroto (1488/95—1563/66; Mus. Civ. Verona), dessen hl. Ursula in S. Giorgio von 1545 noch ganz in der alten Tradition steht. Das merkwürdigere der beiden Bilder stellt Christus dar, der die Dämonen verjagt. Auch hier wieder ein renommistisches Glänzen mit heftigen Verkürzungen, Arme und Beine, die aus dem Bilde herauszustoßen scheinen, eine steinharte Modellierung, freilich dabei wenig Geschick und Können.

Über die interessanteste Persönlichkeit aus der eigentlichen reifen Manieristen-Generation Domenico Brusasorci (ca. 1516—1567), — auch er wie die Venezianer mehr der Renaissance als dem neuen Stil zugehörig — läßt sich heute noch allzuwenig sagen. Eine Spezialuntersuchung wäre erwünscht. Erste Michelangelo-Anregungen (in dem überall entscheidenden Moment) sprechen aus der schönen Madonna in S. Eufemia, ein heiterer Ausklang der typisch veronesischen „höfisch-realistischen" Kunst sind die festlichen Friese des Palazzo Ridolfi, — als reinen Landschafter lernt man Brusasorci vor allem im Saal des Erzbischöflichen Palastes (1566) kennen, und gerade auf dieses Gebiet, auf dem er übrigens Carotos Vorbilde in S. Maria in Organo folgt, muß die Aufmerksamkeit besonders gelenkt werden, — dem virtuosen plastischen Illusionismus schließlich, mit dem der Maler die veronesische Tradition über Giolfino und Torbido fortsetzt, gehört das Deckenfresko mit dem Sonnenwagen Apolls aus dem Palazzo Chiericati in Vicenza an.



Abb. 53. Lomazzo, Allegorie des Fastenmahles. Piacenza, S. Agostino. 1567. Phot. Croce.

Dieser Hang zum Illusionsimus, durch Bercken-Mayer übrigens sehr glücklich aus dem Charakter der oberitalienischen Malerei erklärt, breitete sich damals auch sonst wieder — als Reaktion auf die Renaissance — in Oberitalien aus. Seine wichtigste Pflegstätte wird um die Mitte des 16. Jahrhunderts Cremona, der damalige Vorort der ganzen lombardischen Malerei. Mit dem von alters berühmten Schmucksinn der Lombarden werden von den cremonesischen Malern ganze Kirchen mit dekorativen Malereien gefüllt (S. Sigismondo, S. Margherita, S. Abbondio, Cremona; S. Maria di Campagna, Piacenza), ohne daß die Schule eigentlich reich an neuen Gedanken wäre, oder die Entwicklung irgendwie vorwärts triebe. Man steht vielmehr vor einer ausgesprochen eklektischen Malerei, wie ja das geringe Interesse am Erfinden und das willige Übernehmen fertiger Ausbauschemen immer wieder zu den Charakterzügen des Manierismus gerechnet werden muß. Die Hauptanreger sind Pordenone (Dombilder Cremona 1520/21), Giulio Romano (Pal. del Te Mantua 1524—35) und Correggio gewesen.

Die wichtigste Rolle spielt die Familie Campi, vor allem Giulio (1502—1572), Sohn des einheimischen Renaissancemalers Galeazzo Campi. Ausgehend von der ortsüblichen Verbindung mit der Renaissancekunst des Romanino (Altar in S. Abbondio 1527) fügt er ihr nacheinander Elemente der ferraresischen Renaissance (Madonna von 1530, Brera; Hochaltar S. Sigismondo 1540), der Raffael-Schule und schließlich der kühneren und moderneren Künstler wie Pordenone und Giulio Romano, vielleicht auch — das wäre nachzuprüfen — der Veroneser Torbido oder Giolfino hinzu. Von diesen übernimmt er die des weiteren für Cremona so charakteristischen heftigen Untersichten, einen streng plastischen Illusionismus, — prinzipiell völlig dem barocken bei Correggio und im 17. Jahrhundert entgegengesetzt. Denn keine Ausdehnung ins Grenzenlose ist hier der Wunsch, sondern virtuoses Spielen, und die vorgetäuschte Räumlichkeit hält sich ganz in der Zone des Greifbaren, — eine sehr bezeichnende Parallele zu dem jähen Vorstoßen in die dritte Dimension auf manchen manieristischen Wandbildern. Ein Musterbeispiel ist das Pfingstfest im Mittelschiffgewölbe von S. Sigismondo (1557, Abb. 52), auf dem — ein Exzeß perspektivischer Untersicht — von dem Kreise der Apostel die Köpfe überhaupt kaum zu sehen sind. In derartigen Deckendekorationen haben die Campi ihr Bestes geleistet. Giulio ist der künstlerische Führer, seine Brüder Antonio (Testament 1591) und Vincenzo (1540?—1591) sowie der sicher auch verwandte Bernardino (1522—1591) erreichen ihn nur selten. Die besten Arbeiten sind die Malereien der sehr einheitlich erhaltenen Kirche S. Paolo in Mailand und (von Bernardino) die Kuppelmalerei von S. Sigismondo bei Cremona (1570). Die Altarbilder der jüngeren Campi lohnen ebenso wie die der anderen Cremonesen — Bernardino Gatti gen. Sojaro (ca. 1495—1575), Gervasio Gatti und G. B. Trotti gen. Malosso (1555—1619) — kaum die Erwähnung. Es sind zumeist traurige Konglomerate der verschiedensten, schlecht verarbeiteten Stile. Dagegen mußte der Sojaro um seiner Tätigkeit in Parma willen genannt werden. Sein Stil, der schon immer mehr von Correggio an sich hatte als derjenige der Campi, läßt ihn mühelos den Anschluß an die Tradition eines Anselmi finden, und Gattis Kuppelmalerei der Steccata darf das wesentlichste Werk der Stadt im späteren 16. Jahrhundert genannt werden.



Abb. 54. G. B. Castello, Vestibül im Pal. Carregga - Cataldi. Genua. Phot. Paganini.

Gleichzeitig mit der Übersiedelung des Sojaro nach Parma kommt sogar Mailand unter den Einfluß der Cremonesen. Hier hatte bis in die 20er Jahre die Kunst der Leonardo-Schule geherrscht. (Sesto stirbt 1523, Conti 1528, Luini etwa 1532, Oggiono etwa 1540). Sie wurde abgelöst durch den lombardischeren Spätstil des Gaudenzio Ferrari (gest. 1546), der sich mit Bernardino Lanino (1511—1582) und einer großen Zahl anderer Schüler durch die Lombardei und Piemont ausbreitete. Ein Enkelschüler Gaudenzios war Giovanni Paolo Lomazzo (1538—1600), der hervorhebenswerteste Mailänder Künstler dieser Phase. Sein Lebenswerk zerfällt in zwei Abschnitte, deren Grenze um 1570 liegt. Um diese Zeit erblindete Lomazzo und wandte sich nun ganz der Kunsttheorie zu, für die er sich schon durch umfängliche Studien der Philosophie, Mathematik, Astrologie — die hermetischen Wissenschaften entsprechen immer wieder der manieristischen Kunst — vorgebildet hatte. Hier liegt seine große Bedeutung, seine malerische Tätigkeit tritt demgegenüber zurück. Ein Hauptwerk, die große Allegorie des Fastenmahles mit des hl. Petrus Vision der Tierwelt im Refektorium von S. Agostino zu Piacenza (1567, Abb. 53) ist interessanter durch das Was der Darstellung als durch die z. B. in der Wiedergabe des Hintergrundes merkwürdig mittelalterlichen künstlerischen Mittel. Aufs deutlichste zeigt sich in der Figurenkomposition, daß der sehr gebildete Lomazzo über Gaudenzio hinaus Anregungen bei dem führenden Künstler Mittelitaliens, bei Vasari, gesucht hat. Allein fast möchte man gegenüber diesem Exzeß des Nordländers die Gemälde des Toskaners noch klar und übersichtlich heißen: So absichtsvoll verborgen ist auf keinem mittelitalienischen Bilde je die Hauptfigur wie hier die Gestalt Christi.

Kann Lomazzo seiner Schulung nach noch ein Einheimischer genannt werden, so steht die Mailänder Malerei zwischen 1560 und 1590 ganz unter dem Zeichen von Cremona. Es entstehen die großen Kirchen- und Kapellendekorationen und die Altarbilder hauptsächlich des Antonio und Bernardino Campi, und eine bodenständige Malerei von Bedeutung fehlt bis gegen 1600, bis zum Einsetzen der letzten mailändischen Blütezeit mit Cerano, Procaccini und Morazzone.

Erst von einer noch späteren Zeit strahlt der Glanz der Malerei von Genua aus. Erinnert man sich ihrer, so denkt man an das 17. und 18. Jahrhundert, an pomphafte Palastdekorationen in Stuck und Fresko und an Kirchen, deren üppiger Schmuck voll weltlichen Glanzes ist. Auch im 16. Jahrhundert hat die reiche und großartige Stadtrepublik ihr bestes in den dekorativen Künsten gegeben, — und noch heute zeugt eine erstaunliche Zahl von malereigezierten Palastfassaden und Decken in Sälen, Treppen und Vestibülen von der Phantasie der Decoratori Genovesi. Sie gehen aus von dem Import des Raffaelischen Stiles durch Pierino del Vaga, der sich aber gegen die mittelalterliche Tradition so langsam durchsetzt, daß erst seit der Jahrhundertmitte eine kontinuierliche Entwicklung einsetzt. Der wichtigste Meister dieser Generation ist Giovanni Battista Castello (1509?—1569) gebürtig im Bergamaskischen, ausgebildet von dem cremonesischen Polidoro-Nachfolger Bussi und vielleicht von Pierino selbst, sei es in Genua, sei es in Rom, wo Castello eine Studienzeit zubrachte. Gesicherte Werke sind nur aus seinem letzten Jahrzehnt erhalten, vor allem Palastbauten und -Dekorationen (Pal. Carrega Cataldi, Via Garibaldi 4, 1558—61; Pal. Imperiale, Piazza Campetto, 1560; Pal. Raggio Podestà, Via Garibaldi 7, 1563f.; Villa Grimaldi

S. Pier d'Arena, 1565/66 usw.). Seine Tätigkeit als selbständiger Maler tritt daneben zurück, — sie dominierte erst in seinen letzten drei Lebensjahren nach der Berufung an den spanischen Hof. Im heiteren Geiste später Renaissance schmückt er die Räume wie die Fassaden seiner Bauten mit Stuckornamenten, mühelos erzählten Historien, Grottesken und zierlich bewegten Allegorien (Abb. 54). Unter Castellos genuesischen Altersgenossen sind die Mitglieder der Familie Calvi und die beiden Söhne des Antonio Semini, Andrea und Ottavio zu nennen. Von den Calvi stammt die Dekoration der Palazzi Spinola in Via Garibaldi 5 und in Piazza Corvetto. Die Dekoration der Vestibüle gefällt sich in lebhaft geschilderten zeitgenössischen Schlacht-Darstellungen, ungleich räumlicher aufgefaßt, als dies bei Pierino der Fall war. In den Semini, die lange Zeit in Mailand gearbeitet haben, verbindet sich lombardische und ligurische Malerei der Epoche. In Genua ist ihr Werk z. B. die Dekoration der Loggia der Villa Cambiaso in S. Francesco d'Albaro, in Mailand zwei Kapellen in S. Angelo und vor allem die Ausschmückung des Saales im Palazzo Marino im Geiste Pierinos. In der Certosa von Pavia stammt von Ottavio das große Abendmahl des Refektoriums (1567), eine stilgeschichtlich interessante Umgestaltung von Leonardos Vorbild ins Manieristische.

Über Piemont ist nichts Neues auszusagen, — und was Neapel betrifft, so kommt auch hier der moderne Stil durch Import aus Rom, zunächst derjenige der Raffael-Schule (Andrea da Salerno), dann der Manierismus der Jahrhundertmitte durch den Aufenthalt Vasaris (1544/45) und die Übersiedelung des Marco da Siena (1556). Eine einheimische Malerei von Bedeutung bildet sich aus diesen Anregungen noch nicht. Eine Erwähnung verdienen am ehesten die Brüder (?) Giov. Filoppo und Giov. Angelo Criscuolo. Über Neapel bricht wie über Genua erst mit dem Barock die große Zeit an.

III. Später Manierismus und Übergang zum Barock.

Auf die Reifezeit des Manierismus — sozusagen die Zeit seiner klassischen Ausprägung in Bronzino, Parmigianino, Vasari — folgt, etwa das letzte Drittel des Jahrhunderts beherrschend, die Spätstufe des Stiles, nicht so einheitlich in ihrer Struktur, wie der vorhergehende Abschnitt. Wie es in der Spätzeit der Stile immer geschieht, stehen die tiefsten und größten Persönlichkeiten, die alle Gedanken ihres Jahrhunderts zur letzten, sublimen Vollendung bringen, neben der Menge, unter deren Händen schlaff, leer, müde zu werden beginnt, was eben noch angespannte Leistung war. Vollendung des Manierismus wird also neben Ermattung stehen, — und damit schließlich in der Zukunft Revolution zum Neuen, zum Barock neben lauem Übergang.

Venedig.

Venedig ist die Stätte, in der die letzte Steigerung und Verklärung sich vollzogen hat, und nach allem, was über den Manierismus schon ausgesagt wurde, mußte sich so das Schicksal dieser wunderbarsten Stadt gestalten, in deren lauem Dunst alle Festigkeit der Bauten sich in ein Schweben auflöst und alle Festigkeit der Menschen zu passivem Nachgeben wird. Ein orientalisches Märchen, anziehend im Hintergründigen und Vieldeutigen seiner magischen Reize und abstoßend in seiner Fäulnis und romantischen Todesnähe und — zutiefst damit verbunden — ein autokratisches Staatswesen, abgeschlossen gegen alle Umwelt und von jesuitischer Strenge der Regierung. Strenge und Hingabe, magisch-byzantinische Gehaltenheit und unglaubhaft gewichtloses Schweben und Gleiten über die Lagune — hier mußte die letzte Blume des letzten Mittelalters zur köstlichsten Blüte gedeihen.

Jacopo Tintoretto ist der Großmeister dieser dämonischen Kunst. Er, als der am tiefsten von den Problemen seiner Zeit Besessene, nicht der glücklichere Veronese, gehört an die Spitze der geschichtlichen Darstellung.

Jacopo Robusti wurde 1518 als Sohn eines Färbers geboren. Von seiner Lehrzeit weiß man nur wenig. 1539 schon ist er selbständiger Meister. Vorher soll er wenige Tage unter Tizian tätig gewesen sein. Die Hauptausbildung aber scheint Tintoretto sich autodidaktisch verschafft zu haben. Ridolfi berichtet, er habe nach Leichen, nach Antiken, nach Modellen der Mediceergräber, nach theatermäßigen kleinen Raumkonstruktionen



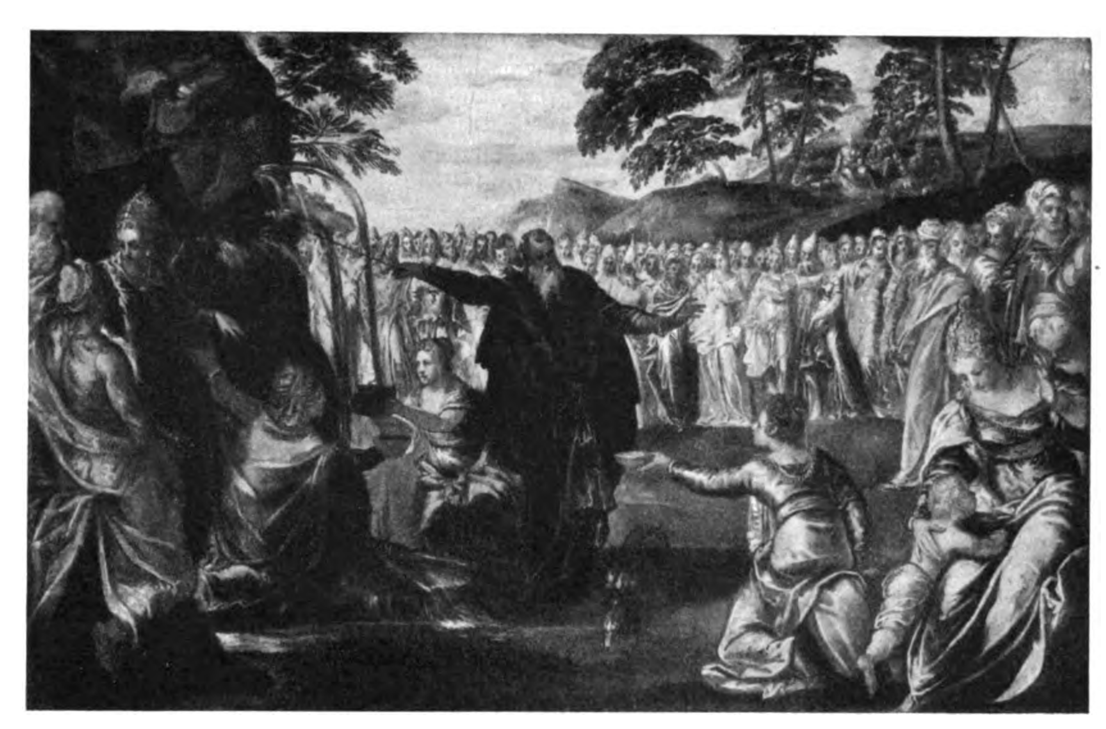


Abb. 55. Tintoretto, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Frankfurt.

gearbeitet, auch von einfachen Fassaden- und Cassonemalern habe er gelernt. Schiavone und Bonifazio, auch Carpaccio scheinen ihn künstlerisch vor allem angeregt zu haben. Von 1545 stammt das Deckenbild mit Apoll und Marsyas (gemalt für Pietro Aretino, jetzt Davenport). Erst das Markuswunder für die Scuola di S. Marco (1548) begründete seine Berühmtheit und fand ebensoviel Bewunderung wie Ablehnung. Schon damals machte man Tintoretto den Vorwurf zu wenig ausführlicher Malerei, einer gewissen Nachlässigkeit, was sich vor der unübersehbaren Fülle seiner Studienzeichnungen und den inneren Notwendigkeiten für seine rasche, impulsive Malweise als völlig unberechtigt erweist.

Tintoretto ist, von einer für 1547/48 anzunehmenden Reise nach Rom abgesehen, fast ausschließlich in Venedig tätig gewesen, und einzig hier kann man ihn kennenlernen. Hier hatte er seine Familie und seinen bescheidenen Hausstand — nie hat er wie Tizian auf großem Fuße gelebt —, hier sein Atelier, zu dem nur die engsten Freunde Zutritt hatten. Reichtümer hat er nicht gesammelt, im Gegenteil hört man immer wieder von Schenkungen von Gemälden an den Staat und an kirchliche Organe, andere Male bittet er in der Besessenheit dessen, der mit seiner Malerei zu künden hat, was ihn innerlich erfüllt, als einzigen Entgelt um den Ersatz seiner Auslagen. Vieles hat er für S. Marco (Entwürfe für Mosaiken) und für den Dogenpalast geschaffen (Antichiesetta ca. 1552, Pietà 1563, mythologische Gemälde für das Atrio quadrato 1578), am meisten aber für die Confraternità di S. Rocco, deren Mitglied er seit 1565 war. Die Ausmalung ihres ganzen Scuolagebäudes (Albergo 1565 bis ca. 1567, Säle 1576-ca. 1587) ist sein Hauptwerk geworden, eine Arbeit von unbegreiflichen Ausmaßen, die er ganz eigenhändig geleistet hat. Von seinem zurückgezogenen Leben, seiner hohen Musikalität, seinen Disputen mit frommen und gelehrten Patres wissen die Quellen zu berichten, aber auch von Lustigkeit, Schlagfertigkeit und kindlichen Scherzen. Aus den Überlieferungen rundet sich ein Bild seiner Persönlichkeit, das die gewaltigen Eindrücke seines Schaffens in vielem bestätigt.

Das Markuswunder von 1548 ist es, das ihn berühmt machte. Aus den etwa zehn Jahren selbständiger Tätigkeit, die vorhergingen, sind nur wenige datierbare Werke auf uns gekommen. Doch erlaubt deren Stil und der Vergleich mit der weiteren Entwicklung des Meisters die Zuweisung einer Reihe wesentlicherer Bilder an diese Frühzeit. Besonders bezeichnend für sie ist das Gemälde der Frankfurter Galerie: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (Abb. 55). Im



Barocci, Madonna del Popolo, 1579.
Florenz, Uffizien.



Mittelpunkte steht eine übertrieben schlanke, schmale Gestalt, der Magier Moses, und zeigt mit seinem Zauberstab auf das Wunder hin. Eine zahllose Menge umgibt ihn, hauptsächlich sind es Frauen, alle in prächtigen Gewändern mit kostbaren Geschmeiden und Kopfputzen. Ein Gefühl von Gedrängtheit entsteht nicht, da der Vordergrund verhältnismäßig leer bleibt und nur hinten die Mauer der Staunenden die schmale Bühne abschließt. Doch schaffen die Bewegungen der Figuren des Vordergrundes ein ansehnliches Maß von Tiefenanregung, und auf anderen Bildern derselben Zeit fehlt es — wiewohl völlig isoliert von der Figurenhandlung — auch nicht an tiefebetonenden Baulichkeiten im Hintergrunde.



Abb. 56. Parmigianino, Moses. Parma, Steccata.

Kunstgeschichtlich von größter Wichtigkeit sind in dem Frankfurter Bilde und den anderen der Frühgruppe (z. B. Fußwaschung im Escurial und ihr Gegenstück: Abendmahl von 1547 in S. Marcuola, Auferweckung des Lazarus in Leipzig, Ehebrecherin in Dresden und in Rom Gall. d'Arte antica, alttestamentarische Cassoni in Wien) die Anregungen von dem manieristischen Stile des Parmigianino, insbesondere von dem geistreich-skizzenhaften Vortrag der Hintergründe seiner Madonnenbilder und gewisser laxer und lockerer hingezeichneter Nebenfiguren der Steccatadekoration (Abb. 56). Entscheidend neu dem gegenüber ist nur die Ausbreitung dieser skizzierenden Technik über das ganze Bild, wie sie erst dem späten Manierismus entsprach, und wie sie möglicherweise eine Entdeckung des jungen Tintoretto bedeutet. Möglicherweise — mehr läßt sich nicht sagen; denn Entsprechendes findet sich ganz gleichzeitig auf den Gemälden des Andrea Meldolla gen. Schiavone, und die Forschung ist heute noch nicht imstande, sicher zu beweisen, wer der Schöpfer dieser neuen Malweise gewesen ist.

Die Beziehung zwischen der Kunst der beiden Maler war in den 40er Jahren außerordentlich eng, und wenn Pittaluga sie einfach leugnet, so zeigt das nur die Gefahr ihrer dogmatischen Einstellung, die nur Einflüsse von Tizian und Michelangelo auf Tintoretto zuläßt.

Nach Ridolfi wurde Schiavone 1522 in Zara geboren und starb 60jährig in Venedig im Jahre 1563. Da das Todesjahr sich als richtig erwiesen hat, muß eines der beiden anderen Daten falsch sein. Auch sonst ist offenbar Ridolfi für Schiavone nicht verläßlich. Er läßt ihn einen ruhmlosen Cassonemaler bleiben, und wenn auch die kleine Form und die Graphik tatsächlich sein Spezialgebiet gewesen zu sein scheinen, so ist seine Berühmtheit doch sicher: Vasari bestellt 1541 bzw. 1542 ein Bild bei ihm und schreibt, man sehe in Venedig wenig von Schiavones Werken, weil das meiste in den Häusern des Adels verborgen sei; Pini in seinem Dialog von 1548 läßt ausdrücklich seine Technik die Empörung des florentinischen Disegnovertreters erwecken; Ridolfi berichtet den Ausspruch Tintorettos (und über Tintoretto ist er im allgemeinen gut unterrichtet), ein jeder Maler sollte eigentlich ein Werk des Schiavone besitzen, um von seiner Malweise zu lernen. All dies läßt Schiavone als Künstler von Namen im Venedig der 40er Jahre erscheinen — zu einer Zeit also, als Tintorettos suchende Frühwerke entstanden — und spricht für ein früheres Geburtsdatum als 1522. Dazu kommt die stilkritische Erwägung, daß Schiavones Graphik der des Parmigianino allzu nahe steht, um nicht ein unmittelbares Schülerverhältnis vorauszusetzen. So ist es zwar eine Hypothese, aber doch eine recht wohl begründete, wenn man annimmt, daß Schiavone um die Mitte der 30er Jahre in Parma den Grund zu seiner Kunst gelegt und dann um 1540 den Parmigianinostil in Venedig eingeführt habe.

Leider fehlt es fast ganz an sicheren Daten zu seiner Entwicklung; einzig die Radierung „Raub der Helena" (1547), eine Zeichnung in Donington Priory (zwischen 1545 und 1553), die Tondi und Propheten der Markus-



Abb. 57. Schiavone, Anbetung der Könige. Mailand, Ambrosiana. Phot. Brogi.

bibliothek (1556/57) und ein Gang nach Emmaus in S. Sebastiano (um oder kurz nach 1557) sind datierbar. Aus der Zeit der genannten Radierung stammt die Anbetung der Könige in der Mailänder Ambrosiana (Abb. 57), ein durch die Borromeische Schenkung von 1618 ebenfalls gut beglaubigtes Bild. Die auch in Venedig unerhörte dekorative Verve des Vortrages gemahnt an den Spätbarock. Breite, flüssige Pinselstriche wechseln mit spitzigen, trockenen, scharfen von kalligraphischem Schwung. Klare Raumkonstruktionen und ordentlich durchgeformte Bewegungen gibt es nicht; alles ist in leichtsinnigem Schwingen, schaukelt und wippt, und selbst die große Säule ringelt sich. Wie überall bei Schiavone finden sich die aus lauter Lust an ausfahrender Malerei stalaktitenartig ausgefransten Gewänder, die Gesichter mit hingetupften Augen, flatterndes Haar, dünne, vielfach bewegte Stoffe, die in kurvigen Parallelfalten Bäusche bilden, und schließlich die übertrieben gedehnten Proportionen des Parmigianino.

Daß Tintoretto sich von dieser Malweise habe anregen lassen, scheint mir wahrscheinlicher, als daß Schiavone erst durch Tintoretto zur Ausbildung seines malerischen Stiles gelangt sei. Jedenfalls ist die Aufteilung von Werken unter beide Künstler in diesen Jahren größter Annäherung nicht leicht und oftmals noch unentschieden.

Ein dritter Maler, auf dessen Anteil hin ebenfalls der allzu große Bestand schiavoneartiger Bildchen genauer untersucht werden müßte, ist übrigens der Holländer Lambert Sustris (ca. 1515 bis nach 1568), der in Venetien lebte und dessen gesicherte Werke vor allem in französischen Museen bewahrt werden. Peltzers einleuchtende Zuschreibung des Genrebildes im Museum von Hannover gäbe Anhaltspunkte für weiteres Nachforschen.

Was die Scheidung von Schiavone und Tintoretto betrifft, so kann prinzipiell gesagt werden, daß bei Tintoretto alle Bewegungen ungleich überlegter und gekonnter sind, daß seine Gewänder schwerer und ernster fallen als die des Schiavone, daß ihm aber dessen köstlicher Leichtsinn der dekorativen Bewältigung fehlt, welcher es sich mit einem malerischen Ungefähr genug sein läßt, ohne viel nach dem Bildaufbau zu fragen. Tatsächlich lehrt die Entwicklung beider Künstler, wie der tiefe Ernst des Jacopo ihn binnen kurzem den geistreich-skizzenhaften, aber großem Format und großen Gedanken kaum gewachsenen Stil aufgeben läßt.

Was das ein knappes Jahr nach solchen Frühwerken entstandene erste Hauptwerk, die Errettung des Sklaven durch den hl. Markus (Venedig, Akademie, 1548, Tafel II), grundsätzlich von ihnen trennt, ist durch den Namen Michelangelo umschrieben. Tintoretto muß 1547 oder 1548 nach Rom gekommen sein, zu plötzlich ist die Umstellung von skizzenhaft-malerischen zu plastischen Idealen. Gewiß ist auch das Markuswunder noch ein Juwel venezianisch-farbigen Glanzes und funkelt von mosaikhaft kleinen Partikeln reiner Farbe: leuchtendem Karminrot, Lackschwarz, Gold, Malachitgrün. Gewiß zeigt sich gerade darin die Verbindung mit Bildern wie der Dresdener Ehebrecherin und mit der ganzen lokal-venezianischen Tradition von Carpaccio und vor allem Bonifazio (gest. 1553), gewiß ist auch speziell der Hintergrund mit seiner Parkmauer und den Hermen-Karyatiden noch ebenso pointiert andeutend gemalt wie auf der Frankfurter Tafel und schließt wie dort die Menschenmauer die Bühne glatt nach hinten ab — aber man braucht nur eine Gestalt wie den im Sturzfluge niedersausenden Heiligen zu betrachten, um das neue Ideal des Dreißigjährigen zu fühlen, das in dem angeblichen Motto seines Ateliers: Disegno di Michelangiolo e Colorito di Tiziano Ausdruck fand. Venezianische Farbe und Lyrik mit römischer Form und Dramatik zu vereinen — das ist der Wunsch des Tintoretto in jenen Jahren, wie er auch aus dem von ihm überlieferten Zeichnen nach Tonmodellen und dem Studium von Daniele da Volterras Kopien nach den Figuren der Mediceergräber offenbar wird. Wie sehr diese plötzliche Hinneigung zum mittelitalienischen Bewegungsideal einem allgemeinen Zuge der Zeit folgt, wurde schon gesagt. Von einer für Venedig trotz Tizians Salutebildern unerhörten Kraft des Anpackens ist die ganze Szene erfüllt. Heftige Bewegungen und schroffes Drängen zur Tiefe im Heiligen, dem grell beleuchtet daliegenden Sklaven und den gespannt beobachtenden Zuschauern, die alle zusammen gleichsam einen Raumtrichter bilden, durch den der Betrachter sich in die Tiefe gezogen fühlt. In der entschiedenen Zusammenfassung der Schattenmassen auf der rechten Bildhälfte, dem Gewirr komplizierter Verdrehungen links vorn von der nach rückwärts gebogenen Frau mit dem Säugling über den Kopf des Bärtigen und die Beine des an der Säule Herumkletternden nach oben — überall Revolution gegen den dekorativen Geist venezianischer Kunst, der doch auch Tintoretto so tief im Blute lag.

Denn während nun die nächsten Jahre ein immer freieres Schalten mit den Errungenschaften römischer Kunst bringen, verstärkt sich gleichzeitig schon wieder die dekorative Bindung und damit die Entwertung der Plastik in den Einzelbewegungen. Das bedeutet eine Zunahme des entschieden Manieristischen in Tintoretto, insofern — wie schon oft gesagt wurde — das Körperideal Roms an sich durchaus kein manieristisches ist, sondern erst durch seine Umbiegung ins Dekorative dem neuen Stil angepaßt wird. Nach dieser Richtung geht der Fortschritt gegenüber dem Markuswunder in dem aus der Mitte der 50er Jahre stammenden Tempelgange Mariä in S. Maria dell' Orto (Abb. 58). Der Tiefenzug hat bedeutend an Intensität zugenommen, vor allem dadurch, daß er nicht mehr durch eine Mauer hinten aufgehalten wird, sondern von den Repoussoirfiguren des Vordergrundes bis in die letzte Bildtiefe durchführt, dann aber auch, weil die einzelne Figur an Eigenbedeutung erheblich verloren hat. Es sind nicht mehr die Hauptfiguren, die am größten im Vordergrunde dargestellt werden und an deren Bewegungen der Hintergrund erreicht wird, sondern Nebenfiguren, über die hinweg man erst zu den kleinen Gestalten der Maria und des Priesters gelangt. Eigentlich aber sind es überhaupt nicht mehr die Menschen, die nach hinten leiten, sondern der leere Raum. Die Kette der Zuschauer links zumal ist noch weit mehr bloße Raumführung als auf dem Markuswunder, wo ihr schon die mosaikhafte Farbenbuntheit größere Bedeutung verlieh. Beginnende Entwertung des Einzelmenschen — auch der Hauptpersonen —, zunehmende Selbständigkeit des Raumgebildes und





Abb. 58. Tintoretto, Tempelgang Mariae. Venedig, S. Maria dell' Orto.

schließlich bei aller Farbenschönheit und spritzigen Malerei (z. B. des Goldes der Stufen) doch ein tonigeres Kolorit — das sind die Neuerungen der 50er Jahre.

Selbstverständlich geht die Entwicklung einer so gewaltigen Persönlichkeit wie des Tintoretto nicht so einfach vor sich, wie sie hier dargestellt werden muß; die einzelnen Teilentwicklungen sind in Wahrheit ungleich reicher verflochten. Die tonige, schwärzlichere und unfrohere Farbe gibt es z. B. schon auf den Bildern aus der Scuola della Trinità (Adam und Eva, Kain und Abel, jetzt Akademie Venedig), die 1550—1553 entstanden. Ja, auch etwas von der verstärkten dekorativen Bindung gegenüber dem Markuswunder mag man z. B. in dem Gegeneinander der Körper von Adam und Eva erkennen. Die wohl in der zweiten Hälfte der 50er Jahre entstandene Rettung der Arsinoë in Dresden vertritt in dem entschiedenen Tiefenzuge, der schon durch die schräge Lage der Gondel und die Weite des offenen Meeres angegeben wird, eine dem Tempelgange Mariä entsprechende Stufe. Schon einen Schritt weiter bedeutet aber die Färbung. Denn kaum ist etwas von der Schönfarbigkeit jenes Gemäldes geblieben: Ein düsterer Herbstnachmittag, rauhe Luft, kalt graugrünes Wasser, stumpfgrau der Gefängnisturm mit seinen wehrhaften Quadern, schwarz die Rüstung des Retters, und sogar die Körper der beiden üppigen Frauen wirken in dem bleichen Gewitterlicht grau. Diese unheimliche, so ganz unrenaissancemäßige Stimmung des rauhen Meeres (wie „schön" spielt sich dagegen ein Gewitter bei Giorgione ab!) ist der Grundton, auf dem nun auch die ganze Formalkomposition aufgebaut ist. Der Wellenschlag hinten und das Schaukeln der Gondel versetzt das ganze Bild in ein sonderbares Wiegen. Man folge der Kurve des Gondelrandes, sehe, wie die Körper sich ihr in konsonanten Kurven einschmiegen, ein jeder von den vieren wiederholt neu dasselbe Schaukelornament. Was so Stimmung über dem Bild ist, das ist zugleich — eine Lösung von hervorragender Wichtigkeit — Grundlage des die Flächenkomposition beherrschenden Aufbauschemas.

Trotz all dem Neuen der 50er Jahre jedoch vollzieht sich die eigentliche „geistige Wiedergeburt" des Tintoretto erst um 1560. Von nun an entstehen unter seiner Hand die genialsten Malwerke des italienischen Manierismus. Die letzten Überreste der Lehrzeit sind abgestoßen, keine Form lebt mehr um der Form, keine Farbe um der Farbe willen. Und bei aller gewaltigen Bedeutung, die nun mehr und mehr dem Lichte zukommt — auch dieses ist nur ein Mittel vor anderen, ein Mittel zur Vergeistigung und schließlich zur Selbstvernichtung alles Irdischen.

Die frühesten, ganz vom Lichte beherrschten Werke, die frühesten auch, die von der neuen Kraft des Visionären in Tintoretto zeugen, sind wohl die übergroßen Gemälde des Chores von S. Maria dell'Orto: Dabei noch viel michelangeleske Bewegung, noch viel Schönheit und Sicherheit einzelner Haltungen und Gebärden. — Wachsende Entwertung der Hauptpersonen und ihre Stellung im Hintergrunde, Entwertung aller Einzelheiten

namentlich durch das Licht unter Beibehaltung der früheren Schönfarbigkeit, eine ungemein ziehende Tiefenentwicklung, welche die Szene sozusagen in einem nach der Tiefe zu gleitenden Schiffe sich abspielen läßt — man fühlt sich an die gewaltige Tiefe des gleichzeitigen Uffizienbaues erinnert —, das weist der bekannten Hochzeit zu Kana in der Sakristei von S. Maria della Salute (1561) ihren Platz an. All diese Züge vereinen und verstärken sich nun in Tintorettos nächsten Hauptwerken, den weiteren Wundern des hl. Markus.

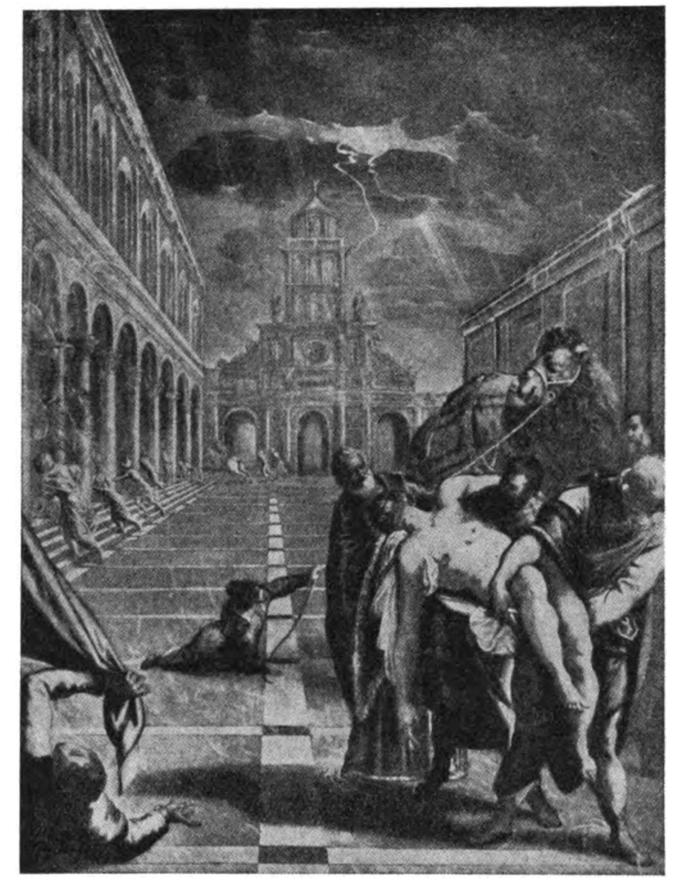


Abb. 59. Tintoretto, Fortschaffung des Leichnams des hl. Markus aus Alexandria. Venedig, Akademie.

Die drei Markuswunder, die heute in der Akademie in Venedig und der Brera in Mailand bewahrt werden und seit 1562 entstanden, sind das erste vollgültige Zeugnis der geistigen Erneuerung. In der Fortschaffung des Leichnams aus Alexandria (Abb. 59) ist die Hauptgruppe ganz zur Seite gerückt und die Mitte dem leeren Raum — also dem Unpersönlichen — freigegeben. Und selbst die Perspektive ist azentral angelegt, kippt nach links und läßt keinerlei befriedigendes Gleichgewicht aufkommen. Wird durch solche Mittel der Beschauer selbst schwankend und unsicher gemacht, so werden es gleichermaßen auch die Figuren des Bildes. Keine lebt frei und selbständig wie noch in so viel weitergehendem Maße die Arsinoë der Rettung oder die Frau mit dem Säugling vorn auf dem Tempelgang. Alle sind streng dem Gesetz der Komposition untergeben, und zwar — mit neuer Entschiedenheit — einer Flächenkomposition. Die Fliehenden links wiederholen sämtlich die gleiche Richtung, die von dem sonst ganz sinnlosen Tuche, an das sich der Gestürzte vorn anklammert, angegeben wird. Die Hauptgruppe ist in ein Kreisviertel einbeschrieben, und die Kurve, die über den Rücken zum Kopf des Kamels führt, beginnt mit dem Gestürzten vorn und setzt sich — räumlich betrachtet in einer ganz anderen Ebene — über den Liegenden im Mittelgrunde fort. Die Dachlinien wiederholen diese beiden Hauptrichtungen — auch sie ohne alle Rücksicht auf die räumlichen Verhältnisse. Und dennoch — das ist das Erstaunliche beim reifen Tintoretto — sind die Anregungen zum Lesen in die Tiefe von gleicher Entschiedenheit wie früher. Man gehe nur dem Raumreichtum innerhalb der Hauptgruppe nach oder lasse sich von der jähen Perspektive, die der rasch abnehmende Maßstab der Figuren besonders unterstreicht, in die Tiefe ziehen.

Was die Einigung zwischen Tiefe und Fläche vollzieht, ist letzten Endes erst das Licht, das ein ganz autonomes Ornament von Hell und Dunkel über die Bildfläche ausbreitet, hier alles in dumpfes Grau zusammenzieht, dort plötzlich eine starke, aber von Helle zer-



Abb. 60. Tintoretto, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Venedig, Scuola di S. Rocco. 1577. Phot. Anderson.

fressene Farbe aufleuchten läßt. Auf dem Brerabilde noch mehr ist das jähe Licht in der nächtlichen Katakombenszene Schöpfer einer unvergeßlich dämonischen Magie.

Dämonische Magie — statt in sich ruhender Harmonie und statt sich kraftvoll ausbreitender Energie — das umfaßt im allgemeinsten die Wunder des späten Manierismus: alles bleibt in der Schwebe, die Festigkeit des Raumes, die Festigkeit des Individuums verflüchtigt sich — und schwebend bleibt sogar der Ausgleich zwischen Fläche und Raum.

Aus den weiteren 60er Jahren seien nur genannt: Die ersten Werke für die Scuola di S. Rocco, die Kreuzigung mit der besonders ausschließlichen Lichtkomposition, die Kreuztragung und Christus vor Pilatus, Gemälde, in denen die ganze vergeistigte Religiosität dieser Epoche Form geworden ist (1565/66), schließlich die Kreuzigung von S. Cassiano (1568) mit dem gewichtlosen Schweben der schmalen Gestalten über dem Lanzenwald.

Es sind die nämlichen stilistischen Gesetze, die ein Jahrzehnt später für die Ausmalung des Oberen Saales der Scuola di S. Rocco gelten. Was die Stanzen des Vatikan oder die Sixtinische Decke für die Renaissance, das bedeuten diese Säle für den Manierismus: die reinste und tiefste Gestaltwerdung seines seelischen Gehaltes. Zu den ersten ausgeführten Werken gehört das Deckenbild: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (1577, Abb. 60). Wie sollte man hier einen Vergleich mit dem fernen Frühwerke von Frankfurt auch nur zu versuchen wagen? Nur scheinbar sogar ist jetzt der Magier die Bildmitte — in der Tat bildet den Kern der Komposition eine absolute Raumfigur. Die Strahlen sind ihre Kanten, und Moses — passiver, armer Mensch selbst als Wundertäter — ist formal kaum mehr als Teil der Begrenzung dieses Raumgebildes. Gar die Menge vorn: keine Figur steht, alles schwankt und pendelt — welche Kraft der Bewegungen hätte Tintoretto einstmals hier entfaltet! Sie fügen sich herrschenden Richtungen, und sie tragen jähes und übernatürliches Licht, das ist ihre Funktion. Ja auch Gottvater ist nur eine sausende Wolke. Das Haupt, die Glieder als die wesentlichen Träger der Menschlichkeit verschwinden ganz. Und wiederum sublimiert sich diese

Entwertung aller Individualität und menschlichen Sicherheit in dem formalen In-der-Schwebe-Lassen zwischen Raum und Fläche. Trotz der dämonisch selbstherrlichen Raumfigur im Zentrum des Bildes soll man es gleichzeitig auch als Flächenornament sehen und den vielfachen Schwüngen der Wasserstrahlen und ihrer Beantwortung durch den rotierenden Wirbel um die Wolke Gottes folgen.

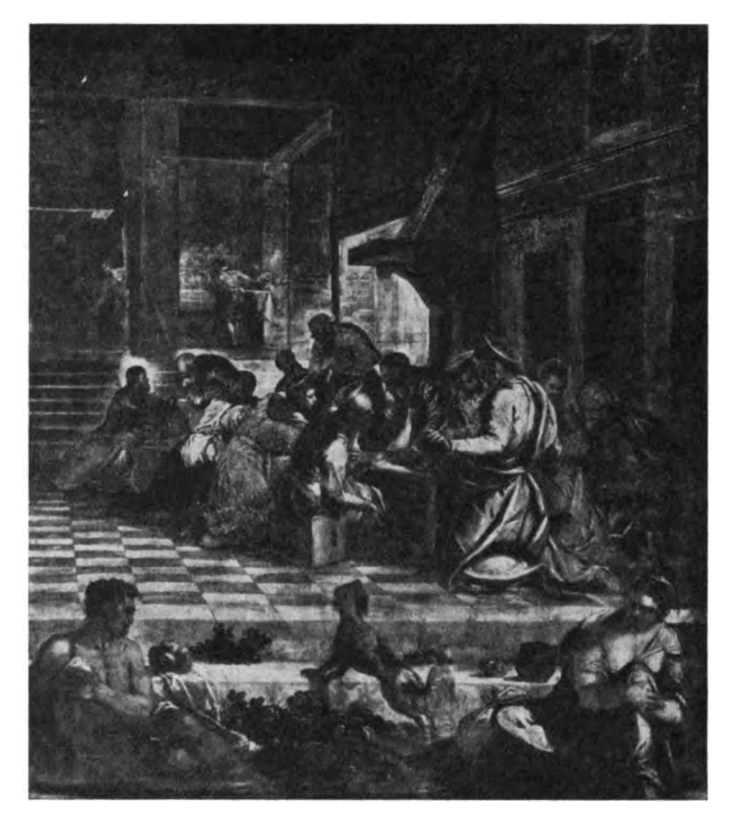


Abb. 61. Tintoretto, Abendmahl. Venedig, Scuola di S. Rocco.
Phot. Anderson.

Analysen anderer Werke des Oberen Saales der Scuola (1577—1581) muß sich der Verfasser versagen. Hinweise mögen genügen, zu zeigen, wie das bisher Hervorgehobene tatsächlich überall ausschlaggebend ist: Ornamentale Aufteilung der Fläche trotz starker Tiefenanregung am offensichtlichsten in der Versuchung Christi. Die Gestalt des Heilands ist in ein Ellipsenviertel eingeschrieben. Ebenso neu wie die Komposition die tiefe geistige Ausdeutung der Handlung. Im Ölberg sind alle Gruppen in die Ecken verteilt und von ornamentalen Kurven eingefaßt. In der Anbetung der Hirten die gleiche Flächenbetonung mit Hilfe eines anderen Schemas: Räumlich ausgedrückt Zweistöckigkeit, in der Tat ein Übereinander in der Fläche. Wie in der mittelalterlichen Buchmalerei eine Leugnung aller Raumlogik. Die Stellungen der Figuren mag man Pose nennen, insofern sie nicht menschlich selbständige Aktion ausdrücken, sondern bildgesetzlich bedingt sind. Man achte besonders auf die beiden anbetenden Frauen vorn: Es ist eines der wirksamsten Mittel zur Entwertung der Einzelfigur, genau gleiche Stellungen mehrmals zu wiederholen. Eindringliche Konsonanz zur Vernichtung der Einzelindividualität, Klänge von einprägsamer Eintönigkeit, traumhaft-magisches „Doppeltsehen". Der Vergleich mit frühchristlicher Mosaikkunst liegt nahe. (Besonders deutlich: Taufe Christi. Einige weitere Beispiele: Markuswunder vom Schiffbruch: die beiden Alten; Kana-Hochzeit, S. M. della Salute: die sich neigenden jungen Frauen in der Mitte usw.)

Der weite und steile Weg, der Tintoretto auf diese einsame Höhe geführt hat, wird besonders augenfällig, wo ein Vergleich zwischen einer Szene der Scuola und einem entsprechenden Bilde früherer Epochen möglich ist: Das Abendmahl der Scuola (Abb. 61) entstand etwa 1580, die Hochzeit zu Kana von S. Maria della Salute 1561. Der Raumaufbau dort wie hier vom Zuge in die Tiefe beherrscht, aber was erst zentral komponiert und daher relativ klar überschaubar war, wird nun verschoben, verunklärt, aus der sicheren Achse gerückt — das relative Gleichgewicht von 1561 ist ganz aufgehoben. Dazu schafft die der früheren Zeit noch fehlende Lichtkomposition den hellen Raum des Salutebildes zu einem seltsam grottenartigen Gebilde aus Tausendundeiner Nacht um. Magisch aufleuchtend tritt an irgendeiner sonst unbetonten Stelle dieses Lichtwebens das Haupt Christi hervor, intensiver wirksam als einst und doch eigentlich noch mehr beiseite geschoben. Denn die ganze Haupthandlung beginnt nun erst im Mittelgrunde. Vorn aber lagern ein nackter Jüngling und ein Mädchen — völlig gleichgiltig für die Handlung, aber durch ihre malerische Vollendung und nicht zum wenigsten durch das köstliche Stilleben mit dem Hunde das Auge vor dem Einsetzen der Tiefenbewegung im Vordergrunde aufhaltend.

Auf Grund solcher Details hat man früher Tintoretto als den ersten barocken Realisten gefeiert oder getadelt, ohne einzusehen, wie sich dieses eminente Beobachten von Naturdingen und die Freude an ihrer Anbringung strikt der höheren Bildgesetzlichkeit unterordnet, und wie nie im barocken Sinne die Darstellung der Natur Tinto-

retto Selbstzweck wird, sondern — der geistigen Situation dieser machtvollsten Jahre der Gegenreformation entsprechend (Filippo Neri, Teresa!) — immer Teil der großen, abstrakten, vergeistigten Bildideen bleibt. Ebenso verhält es sich mit seiner Freiheit der biblischen Überlieferung gegenüber, die beileibe nicht auf Glaubenslosigkeit, sondern im Gegenteil auf einem besonders intensiven Sich-Erfüllen mit dem Gehalte der biblischen Überlieferung beruht. Schließlich ist auch Tintorettos Illusionismus, die raffinierten Verkürzungen durch Unter- oder Aufsicht nicht etwa im Sinne barocker Deckenmalerei gemeint, sondern als Mittel, die Festigkeit des Bildaufbaues und die Grenze zwischen Bild und Beschauer aufzuheben und zu dem manieristischen Schwebezustand magischer Zauberei umzuformen.

Während sich die Meisterwerke des Oberen Saales der Scuola di S. Rocco als die kontinuierliche Steigerung eines Stiles darstellen, den Tintoretto zur Zeit der tiefsten Wandlung, am Anfang der 60er Jahre, geschaffen hatte, offenbaren die wohl zwischen 1582 und 1587 entstandenen Gemälde des Unteren Saales (Abb. 102, 106) eine neue und ungemein zukunftreiche Wendung. Der Fünfundsiebzigjährige gelangt auf eine äußerste Stufe der Lösung und Magie. Hier stehen — in sich wieder verhältnismäßig einheitlich — die Werke der letzten Lebensjahre.

In der Flucht nach Ägypten (Abb. 106) hat sich aufs entschiedenste das Verhältnis zwischen Figuren und Raum gewandelt. Denn während bisher Tintoretto ausgesprochener Figurenmaler gewesen war, herrscht hier in einem ganz neuen Sinne der Raum. Gewiß ist einerseits auch jetzt noch der Achsenreichtum innerhalb der Gruppe beibehalten und war andererseits die Selbständigkeit kompliziert geformter Raumgebilde schon bisher von größter Bedeutung, nie vorher aber war der offenen Natur bei Tintoretto eine derart ausschlaggebende Rolle zugebilligt wie hier. Es handelt sich um etwas prinzipiell ganz Neues: Die Figuren stehen jetzt zum ersten Male — schmal, klein und aufgelöst gemalt — in einer unendlichen Welt. Damit vollzieht Tintoretto einen höchst positiven Übergang vom Manierismus zum Barock. Denn das Aufzehren der Figur durch den unendlich gewordenen Raum geht mit Entschiedenheit über das Weltbild des Manierismus hinaus. Dennoch, ein Beweis der Unzulänglichkeit der rein-formalen Methode in der Kunstwissenschaft, bleibt Tintoretto in seiner Seele bis an sein Lebensende Manierist. Um das ganz zu erkennen, genügt es, auf sein erschütterndes Selbstbildnis im Louvre (Abb. *108*) zu sehen. Und was den Gehalt der Landschaften auf der Flucht nach Ägypten oder der Maria Magdalena der Scuola di S. Rocco betrifft, so entstand mit den neuen, sich dem Barock nähernden Mitteln doch ein im Abendlande unerhörtes Wunder phantastischer, magischer, orientalischer Landschaft, ebenso weit von dem „Realismus" entfernt, den man hat hineinsehen wollen wie von der heroischen oder idyllischen oder sachlichen Landschaftsauffassung des Barock.

Ein gleiches erhellt aus dem Hauptwerk reiner Figurenmalerei der letzten Jahre, dem gewaltigen Paradies des Dogenpalastes (1590—1592, Abb. 6): Chaos statt Komposition, rotierendes Schweben statt kraftvoller Bewegung, gleichmäßige ornamentale Aufteilung der Fläche statt gegliederter Räumlichkeit, völlige menschliche Entwertung der Hauptpersonen statt expansiver Herrschaft — all dies verkündet den tiefen inneren Gegensatz zum Geiste des jungen Barock in Caravaggio und Carracci. Zugegeben also, daß in der Tat in dem letzten Abendmahl, dem von S. Giorgio Maggiore (ca. 1593/94, Abb. 62), aus dem noch immer konstruierbaren Raume der entsprechenden Szene in der Scuola eine webende Schattenunendlichkeit geworden ist und der letzte Tintoretto dieser neuen Rauminterpretation wegen unter die Begründer des Barockstiles gerechnet werden muß —, trotzdem herrschen auch hier wieder Formgesetze des Manierismus, wenn die Tafel sich diagonal in die Tiefe erstreckt, wenn alle menschlichen Proportionen sich ins Schmale, Kraftlose wandeln, und wenn Christus, der Träger der Handlung, klein im Hintergrunde erscheint, gleichgültige, raffiniert schräg in den Raum hinein bewegte Personen aber im Vordergrunde. Noch offensichtlicher ist die Verbindung mit





Abb. 62. Tintoretto, Abendmahl. Venedig, S. Giorgio Maggiore. 1593—94.

dem Tintoretto vergangener Jahre in dem Gegenstück des Abendmahles, der Mannalese. Vielleicht sind dies die letzten beiden Werke, die der Vollendete geschaffen hat — am 31. Mai 1594 schloß er die Augen.

Mit Tintoretto war der größte italienische Künstler des Manierismus dahingegangen, der Künder einer Welt, die durch den jungen Caravaggio schon zum Sterben verurteilt war, einer Welt, in der die Anschauung nichts und alles die Vision galt — nichts der Mensch und alles das Göttliche.

Tintoretto ist der größte, doch nicht der einzige Meister von Venedig, für den das Wort Dvořáks von der „geistigen Wiedergeburt" um 1560 Geltung hat.

Sogar Tizian, dessen goethisch glückliche Gaben ihn jede Zeitwandlung aufs intensivste miterleben ließen, ohne daß er je in seinem Innersten mitgewandelt wurde, gelangt um 1560 zu einem letzten, freiesten Altersstil, der ganz in magischen Lichtwirkungen und dem Schimmern einzelner leidenschaftlicher Farben aus dem Schattendunkel beruht. Wieweit dabei Einflüsse von Tintoretto am Werke sind, ist noch nicht untersucht. Jedenfalls könnte jeder unmittelbare Vergleich selbst der Münchner Dornenkrönung oder der letzten Pietà mit Tintoretto nur fühlen lassen, welchen vollkommenen Adel der Renaissance auch noch die Gestalten des letzten Tizian atmen und wieviel impressionistisches, unmittelbar auf den Barock zuführendes Interesse — d. h. Diesseitigkeit — in seinen Lichtproblemen liegt.

In dem kleinen, am Fuße des Grappa gelegenen Städtchen Bassano verging das Leben des zweiten großen venezianischen Meisters des späten 16. Jahrhunderts, des Jacopo da Ponte.

Von seinem Leben ist wenig zu sagen. Geboren 1510 oder etwas später, lernt er erst kurz bei seinem Vater, Francesco da Ponte, dann (um 1535) in Venedig. Er kehrt darnach in seine Heimat zurück, wo er bis zu seinem Lebensende 1592 gleich angesehen als Bürger, Maler und Lehrer bleibt. Mehrere Aufenthalte in dem nahen Venedig darf man von vornherein bei dem Rufe, den seine Kunst späterhin genoß, annehmen.

Aus der ersten Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit (1534 bis ca. 1542) fehlt es nicht an datierten Werken. Ihrem Stile nach gehören sie noch ganz der Renaissance an und



Abb. 63. Bassano, Anbetung der Hirten. Venedig, Akademie. Phot. Alinari.

beweisen mehr Einwirkungen von Malern der Terra ferma, vor allem Bonifazio und dann (Ca'Michiel 1538, Porta Duoda 1542) Pordenone, als von eigentlichen Venezianern (Palma und Tizian). Zwischen diesen hellen, flächig gemalten Frühwerken und demjenigen Stile, der Jacopo weltberühmt gemacht hat, schiebt sich nun eine Übergangszeit ein, die sog. „zweite Manier", die — bis vor kurzem noch ganz unerkannt — heute als die künstlerisch anregendste erscheint. Als äußerer Ausgangspunkt der Wandlung darf der Einfluß der Parmigianino angenommen werden, der wohl auch bei Bassano wie bei Schiavone und Tintoretto in den 40er Jahren zu wirken beginnt. Wenigstens lassen sich von ihm aus am besten die auffallenden Streckungen aller Formen, etwa bei der prächtigen Anbetung der Hirten in der Akademie zu Venedig (Abb. 63) erklären. Übrigens nennt auch Ridolfi schon diese Einwirkungen. Doch vollzieht sich bei Bassano genau wie bei den anderen Venezianern (oder durch sie?) sogleich die Umgestaltung des Manierismus von Parma in einen malerisch-spätmanieristischen Stil. Statt einer glatten (objektivistischen) eine pastose (subjektivistische) Malweise, in der der einzelne Pinselstrich von sprühendem Leben ist, — zuckende Lichter werden aufgesetzt, tiefes Dunkel verhüllt den Ausblick in den Hintergrund. Märchenhaft und dämonisch leuchtet die rätselvolle und raffinierte Gestalt der Maria, leuchtet von den Hirten hier ein Rock, da ein Gesicht, dort ein Ärmel heraus. Im Lichte sich zersetzendes Krapprot und Malachitgrün sind die Farben, die wie Juwelen von dem magischen Dunkel der Nacht gefaßt werden. Es herrscht nicht die Verinnerlichung, nicht der Ernst der Probleme, wie bei Tintoretto, wohl aber eine nur ihm vergleichbare Dämonie und Phantastik des Lichtes. Wenn irgendwo bei Bassano, so darf hier von Genialität gesprochen werden.

An dieses Gemälde ist übrigens eine Frage der Forschung geknüpft, die berührt werden muß. Es gehört einer Gruppe von Bildern an, die von verschiedenen Gelehrten der venezianischen Zeit des Greco zugeschrieben werden. Es handelt sich um folgende Werke:



Anbetung der Hirten: 1. Akademie Venedig, s. o. — 2. Stich von Joh. Sadeler (1599) nach Jac. Bassano. — 3. Gall. d'Arte Antica Rom. Schwächere Replik von 1. — 4. Großes Altarbild, signiert und datiert 1568, Bassano, Mus. Civ.

Anbetung der Könige: 1. Stich von Raff. Sadeler (1598) nach dem damals im Besitz des Pater Caggioli in Venedig befindlichen Original von Jac. Bassano. — 2. Dieses selbst (bzw. eine Kopie von Greco) in der Gall. Borghese in Rom (Nr. 234). — 3. Konzentriertere Fassung desselben Gegenstandes, ebenfalls Gall. Borghese (Nr. 565). — 4. Wien, Hofmuseum.

Von den Vertretern der Greco-Meinung werden die fette, pastose Malerei dieser Bilder, die Streckung der Proportionen, zahlreiche Einzelheiten der Palette und nicht zuletzt die mit dem üblichen Bassano-Stil so wenig übereinstimmende Phantastik angeführt. Dem läßt sich entgegnen, daß es für die in Frage kommende Zeit, ja für reichlich 20 Jahre (zwischen 1542 und 1562) an bezeichneten Werken des Bassano ganz fehlt, eine ganze Reihe traditionell aber ihm zugeschriebener Bilder den allmählich zunehmenden Einfluß von Parmigianino her beweisen. Will man eine Reihe bilden, so kann man etwa so zusammenstellen: Anbetung der Könige, Edinburgh; Madonna, München 11506; Ruhe auf der Flucht, Ambrosiana; dann Madonna, München 1444 und Johannes der Täufer, Bassano, Mus. Civ., wo bereits die sonderbare Verzerrung der folgenden Werke anhebt. Hieran unmittelbar schließt sich der Sadeler-Stich der Hirtenanbetung und damit der Übergang zu der fraglichen Gruppe.

Die Erfindung der betreffenden Komposition kann ja von vornherein niemand Jacopo abstreiten; die alten Unterschriften der Stiche sprechen zu eindeutig dafür. Wie wenig glaublich aber ist es nun, daß Greco in Venedig mehrere erhaltene Kopien nach diesen Bildern angefertigt habe, während alle Originale verloren gingen. Schließlich wird immer auch mehr mit dem Stilbegriff „Greco" im allgemeinen argumentiert, als mit den für die italienische Zeit des Greco wirklich gesicherten Werken: den Bildern von Parma, London (Lord Yarborough), Richmond (Smlg. Cook), Neuyork (Smlg. Frick) und der Genreszene der Cairfax-Gallery. Wenn auch die letzten beiden die Stileinflüsse von Bassano auf Greco sicherstellen, so ist doch ihre Verwandtschaft mit der fraglichen Gruppe weit weniger eng als die der übrigen Bassano-Werke bis zur Geburt Christi von 1568. Am ehesten schwanken kann man bei Gall. Borghese Nr. 565, wo die Malweise, besonders in dem großen fliegenden Engel, gerade dem Vorbilde Nr. 234 gegenüber verblüfft und die Erklärung: Kopie des Greco nach dem Original des Jacopo Nr. 234 begreiflich macht. Von diesem Falle abgesehen aber scheint mir beim Zusammentreffen so vieler Argumente: der gegebenen Stilentwicklung des Jacopo, des signierten Bildes von 1568 und der bezeichneten Stiche, die Zuweisung der ganzen Gruppe an Jacopo Bassano, und zwar an die durch datierte Werke nicht festzulegende mittlere Zeit, gesichert. Bei der weit größeren stilistischen Entfernung der Bilder von dem Curtius von 1542 als von der Geburt Christi von 1568 wird man also auf etwa 1555—1565 kommen — d. h. genau die Jahre, in denen sich die malerische Verinnerlichung bei Tintoretto vollzog.

Allein nicht lange hält sich Jacopo auf dieser Höhe. Eine gewisse Verbürgerlichung scheint sich seiner gegen Ende der 60er Jahre zu bemächtigen, — und nun erst findet er den Stil und den Themenkreis, an den jeder bei Nennung seines Namens denkt. Einmal hier angelangt, ist er zu keiner inneren Weiterentwicklung mehr imstande gewesen, und die starken Unterschiede an Qualität und Charakter zwischen den erhaltenen Werken hängen mehr mit dem immer größeren Werkstattbetrieb und der ausgesprochenen Begabung Jacopos für kleinere Formate zusammen. In großen Altarbildern wirkt oft dasselbe stumpf und leer, was er in engerem Maßstab zu einem schimmernden Meisterstück zu gestalten weiß. Schon zwischen dem besprochenen Gemälde in Venedig und der großen Darstellung desselben Themas von 1568 zeigt sich dieser Unterschied.

Der Weg zu Bassanos endgültigem Themenkreise ist leicht zu übersehen. Bereits in den Werken der zweiten Manier hatten ihn Typen aus dem Volke, Hirten und Bauern und immer wieder die Tiere der Herden angezogen. Mehr und mehr bildet sich der Maler hieraus ein Spezialgebiet. Zu den ersten Genremalern, ja den ersten „Spezialisten" im Sinne des 17. Jahrhunderts überhaupt muß er gezählt werden und gehört insofern auch unter die zum Barock hinüberleitenden Meister. Aber ebenso wie bei Tintoretto ist auch bei Bassano noch in der letzten Periode der Manierismus das Ausschlaggebende — gerade in vorzüglichen Werken wie der Heimkehr des jungen Tobias in Dresden (Abb. 64). Nicht die Tatsache, daß das reine Genrebild noch vermieden wird, daß die biblische Geschichte den Vorwand liefern muß, ist das Wesentliche (wenn-



Abb. 64. Bassano, Heimkehr des jungen Tobias. Dresden. Phot. Bruckmann.

gleich angemerkt werden muß, daß auch bei Bassano weltliche Darstellungen den geistlichen gegenüber ganz zurücktreten): die ganze Stellung des Malers zum Tiere ist vielmehr noch nicht die des Barock. Nicht um die Versenkung in die einzelne Tierindividualität handelt es sich, wie sie im 17. Jahrhundert bei den Flamen zum Tierstilleben (Fyt, Snyders), bei den Holländern zum Tierporträt (Potter) geführt hat, sondern um etwas den Figurenbildern des Manierismus ganz entsprechendes: das Aufgehen des Einzelnen in dem von außen diktierten Gesetze der Komposition. Der schräge Tiefenzug ist das Primäre, die Herde nur das Mittel, ihn zu verbildlichen. Mag auf diesen Werken noch so liebevolles Eingehen auf stillebenhafte Details den Beschauer festhalten, mag das nun weniger Extreme der Beleuchtungsgegensätze und das Aufgeben der raffiniert gestreckten Proportionen die Betrachtung des Einzelnen begünstigen, — die Komposition, das Gesetz herrscht doch. Noch hat sich die Emanzipation von den Bindungen des 16. Jahrhunderts nicht vollzogen.

Das Gemälde gehört übrigens zu den besten und hauptsächlich daher als „eigenhändig" bezeichneten späteren Arbeiten des Jacopo. Seine Werkstatt muß aber außerordentlich ausgedehnt gewesen sein; denn bei seinem Tode fanden sich 188 Bilder vor. Hier wurden seine Kompositionen bis zu äußerster Langeweile wiederholt, freilich dadurch auch besonders weit verbreitet. Als Mitglieder des Ateliers begannen auch Jacopos Söhne Francesco (1549—1592) und Leandro (1557—1622) Bassano, von denen besonders Francesco sich nur durch Subtilitäten der Handschrift vom Vater unterscheidet. Sein Eigenstes sind noch die Historienbilder, die er nach seiner etwa 1583 erfolgten Übersiedelung nach Venedig für den Dogenpalast (ca. 1583—1586) gemalt hat, — eigener aber vielleicht auch nur, weil es hier an Vorbildern des Vaters gebrach. Leandro schließt sich an den letzten, graueren und stumpfen Stil des Jacopo an, das weit Trockenere und Härtere der Form und das Dünnere und Mattere der Farbe trennt seine Werke von denen des Vaters und des Bruders. Mit diesem Abflauen der manieristischen Anspannung ist — wie es sich noch öfter zeigen wird — ein weiter wachsendes Interesse am einzelnen Gegenstande verbunden, daher Leandro der ausgesprochenste Bildnismaler der Familie ist. In seinen größeren Historienstücken,

die nach der Übersiedelung nach Venedig (1588 bzw. 1592) entstanden, mischt sich nicht selten der angestammte Bassano-Stil mit Reminiszenzen an die Kunst des Tintoretto (Kleopatra, Stockholm).

Gerade diese Verbindung kann als das Bezeichnende für die sinkende Kunst Venedigs um 1600 angesehen werden, und man sollte die Stärke des Einflusses der Bassani dabei nicht unterschätzen. Sogar bei Tintorettos eigenem Sohne Domenico Tintoretto (1562 oder früher, bis 1637) scheint der Fall so zu liegen. Wenigstens spricht die Magdalena der Kapitolinischen Galerie (wohl von 1599) mit ihren Blitzlichtern auf dem minutiösen Hausrat der Höhle für sehr ins Eigene verarbeitete Bassano-Anregungen. Wieweit andererseits die zahlreichen Zuschreibungen von Bildern des späten Tintoretto-Stiles an Domenico, oft nur weil ihre Qualität für Jacopo nicht zureicht, ein richtiges Bild seiner Kunst ausmachen, wird sich erst sagen lassen, wenn der ganze Begriff der Tintoretto-Werkstatt etwas klarer gestellt sein wird. Auch des Griechen Antonio Vassilacchi gen. Aliense (1556 bis 1629) Hauptwerk, die Ausmalung des Hochschiffes der reichen Kirche S. Pietro in Perugia (1592—1594) oder die meist recht schwachen Arbeiten des Andrea Vicentino (ca. 1540/45—1617) leben gleichermaßen von Tintoretto wie von Bassano. Eine Verknüpfung der üppigeren Körperlichkeit des Tizian, seines Lehrers, mit dem schattigen Kolorit der eben besprochenen Richtung führt den meistbeschäftigten venezianischen Maler um 1600, Jacopo Palma Giovine (1544—1628), zu einer recht stumpfen und saftlosen Manier, klarer und übersichtlicher (weil leerer) als Tintoretto oder Bassano: der negative Übergang zum Barock im Gegensatz zu dem positiven in den Spätwerken jener Meister. Es kommt auch in Palmas Schule zu keinem lebendigen Barock, sie verdorrt vielmehr gänzlich in Sante Peranda, der erst 1638 starb, lange nach dem Eintritt des Barock im Akademismus des Padovanino und der blühenden Malerei der Trias Feti, Lis, Strozzi.

Was die venezianische Künstlergeneration um 1600 geschaffen hat, ist von großem quantitativem Reichtum — der Dogenpalast mit seinen dekorativen, aber thematisch so wenig reizvollen Historienbildern bleibt das Hauptdokument — und von im ganzen recht einheitlichem Stil: überall findet man die zur Bildebene sonderbar unsicher verschobenen Gestalten und die tiefe Farbigkeit des Tintoretto und Bassano wieder — Kobaltblau und Orange, viel Schwarzgrau, Krapprot und Malachitgrün.

Auffallend ist es, wie sich mit diesem Stile — dem offenbar um 1600 dominierenden — derjenige der Werkstatt und Schule des dritten Hauptmeisters, des Veronese, kaum irgendwo mischt. Und von einer wirklichen Verbindung von Veronese und Tintoretto kann nur in einem Falle ernstlich die Rede sein, bei dem genialen Kreter Domenico Theotokopuli, gen. El Greco, dem letzten Fanatiker des sterbenden Manierismus. In seinen ersten sicheren Werken, dem Wechslerbilde in Richmond und der Blindenheilung in Parma herrscht noch der warmgoldene Ton und das leuchtende Kolorit des Paolo. Kaum aber hat Greco sich selbst und seinen Stil gefunden, so können gerade auf ihn wirklich befruchtend nur mehr Tintoretto und Bassano wirken als die Künder der düster-phantastischen Welt der Gegenreformation.

Obwohl von der Geschichte höher verherrlicht, mußte Paolo Veronese in dieser Darstellung Tintoretto und Bassano nachgeordnet werden; denn während sie die Seele ihrer Zeit im Tiefsten gestalteten, steht Paolo als ein beglückendes und vollkommenes Beispiel dafür beiseite, daß kein Stil eine uneingeschränkte Herrschaft ausübt. Wie arm ist doch aber, wer verlangt, daß sich das tausendfache Gewebe einer Zeit auf die wenigen Formeln einer Stildefinition reduzieren lasse. Es hat gewiß nie einen großen Künstler gegeben, der außerhalb seiner Zeit stände, wohl aber immer solche, die nur formalen Gesetzen ihrer Epoche untergeordnet sind, im Seelischen aber noch einer vergangenen oder schon einer kommenden Zeit zuneigen. Dies ist der Fall Paolos. Wie Piero della Francesca steht er für sich, und wie Piero die Renaissance des Massaccio mit der um 1500 verbindet, so öffnet sich mit Paolo unvermutet frei der Blick auf eine Unterströmung des 16. Jahrhunderts, die meist ganz von den Wellen des Manierismus verdeckt bleibt — die Möglichkeit wird offenbar, den Geist der Renaissance zum Barock des 17. Jahrhunderts zu steigern, ohne sich der gewaltigen Reaktion des Manierismus zu beugen.

Paolos glücklich-weltliche Kunst ist viel mehr in sich eine Einheit als die ringend-erregte des Tintoretto. Was Lehre, Einfluß und Zeitstil zu ändern vermochten, berührt nur die Oberfläche, und es wird ein reicheres Bild seiner Persönlichkeit ergeben, wenn die Stufen der Entwicklung hier einmal gegenüber dem Einmal-Einzigen der Gesamtheit zurückgestellt werden.

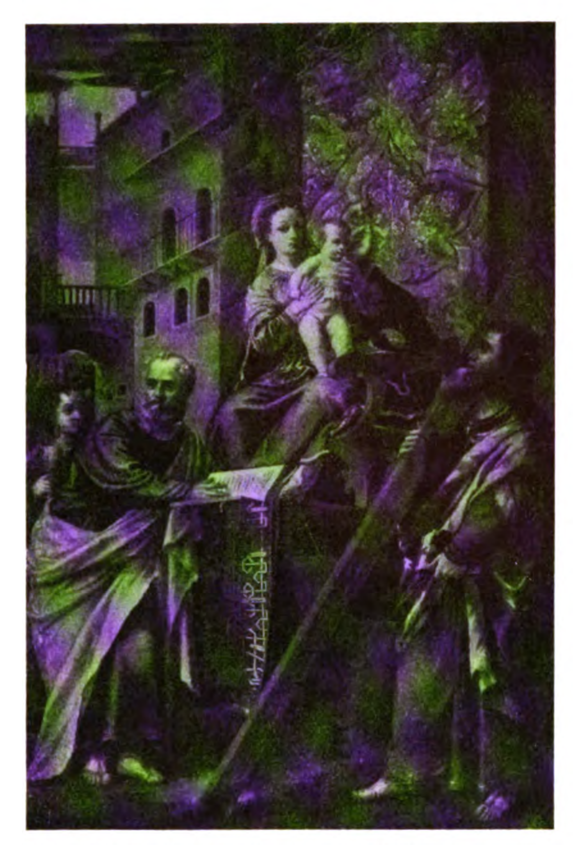


Abb. 65. Badile, Madonna mit Heiligen. Verona, Museo Civico. 1544. Phot. Alinari.

Paolo Caliari wurde 1528 zu Verona geboren. Die Familie war lombardischen Ursprungs. Von seiner Lehrzeit ist nur so viel bekannt, daß er höchst wahrscheinlich 1541 und wohl noch länger bei seinem künftigen Schwiegervater Badile als Garzone arbeitete. Antonio Badile (1518—1560) knüpft an venezianische Kunst an, und in seinen besten Bildern, der Madonna mit Heiligen in S. Nazzaro e Celso (1543) und der Thronenden Madonna des Veroneser Museums (1544, Abb. 65) finden sich wörtliche Übernahmen von Tizian. Doch ändert er dessen spannungerfüllte Komposition ins Kleinlichere, Dekorativere ab. Wieviel Anregungen er an Veronese geben konnte, zeigt ebenso der Aufbau wie das silbrige Kolorit des Bildes im Museo Civico.

Neben Badile dürfen als weitere Quellen der Kunst des Paolo der plastische Illusionismus veronesischer Tradition und der heitere Glanz von Brescia genannt werden. Die offensichtlichen Anregungen, die Veronese aus den Orgelflügeln Romaninos in S. Giorgio in Braida (1540) schöpfen konnte, sind meines Wissens noch nicht beachtet worden. Wirken diese Meister auch in späteren Werken Paolos noch nach, so beschränkt sich die Wirkung Parmigianinos auf die ersten nur in Resten erhaltenen Arbeiten, die Fresken der Villa Soranza (1551). Sogar ein so ausgeglichener Charakter wie Paolo also unterliegt in diesen entscheidenden Jahren dem großen Manieristen, der gleichzeitig von so einschneidender Bedeutung für Tintoretto und Bassano wurde. Wie bei diesen, kreuzt sich auch bei Veronese die Neigung zu Parmigianino mit der Entdeckung der römischen Welt, der Welt Giulios und Michelangelos, und stark plastische, jäh verkürzte Bewegungen sind ein Kennzeichen der Jahre 1552 bis ca. 1557: Versuchung des hl. Antonius, Caen 1551/52; Sala del Consiglio dei Dieci, Dogenpalast 1553/54; Sakristeidecke, S. Sebastiano 1554; Langhausdecke, S. Sebastiano 1555/56. Im letzten dieser Werke hat sich Veronese gefunden. Zwar beruhigt sich die Bewegtheit in den nächsten Jahren noch weiter, die dekorative Flächenbindung nimmt weiter zu, aber zum ersten Male ertönt schon hier Paolos glanzvolles Farbenkonzert.

In den Werken der beginnenden 60er Jahre steht er auf dem Höhepunkte seiner Kunst, und aus ihnen ist er am schönsten kennen zu lernen. Seine Madonnenkompositionen soll das besonders glänzende Gemälde der Akademie in Venedig (Abb. 66) vertreten. Es entstand wohl 1562/63. Die Verbindung des Bildes mit demjenigen Badiles von 1544 ist ebenso deutlich wie die beider mit Tizians Pesaro-Madonna (1523). Was aber bei Tizian Protobarock genannt werden muß: der große, kraftgeladene Diagonalzug, wird von beiden Veronesen ins Leichtere, Dekorative abgebogen. Veronese selbst, als er ca. 1553 nach Venedig übersiedelte und noch mit dem römischen Stile sympathisierte, hatte in der Madonna von S. Francesco della Vigna viel mehr an einheitlicher Diagonalwirkung gegeben. Mit der Reife liegt ihm die dekorative Heiterkeit des Badile wieder näher. Andererseits aber gab Tizian seiner Diagonale durch die Fahne ein Gegengewicht, Veroneses ungebundenere Komposition bleibt leicht auf die rechte Seite geneigt. Die beiden ernsten schlichten Säulen ersetzt er durch einen hellen, kannelierten Schaft und den aus Badiles Madonna bekannten bunten Brokatteppich. Die Figuren dominieren, das Gleichgewicht zwischen Architektur und Menschen ist gestört. Während sich ferner in Tizians Gemälde die Hauptlinien in der Fläche entwickeln, bringt Veronese reichere Tiefenverschiebungen.

Der Thron Mariae ist übereck gestellt, ein Putto überschneidet ihre Gestalt, die Heiligen vorn bewegen sich weit achsenreicher als die Stifter vorn bei Tizian. Der Reichtum der Bewegungen, Ergebnis der venezianischen Beschäftigung mit römischer Kunst, wird also nicht aufgegeben — und doch herrscht bequemes dekoratives In-die-Breite-Gehen und teppichhaftes Schmücken der Malfläche (man achte auf die Konsonanz der Bewegungen, die der Kurve von Justinens Palme folgen), ein Schmücken mit schönen, reichen, venezianisch-üppigen Formen, vor allem aber ein Schmücken mit beglückend helleuchtenden, Tiepolo vorwegnehmenden Farben. Starkes Rot und Blau in der Madonna, Hellblau in dem Stück Himmel links, strahlender Purpur in der Stola des Heiligen rechts, Gold und Schwarz im Hintergrunde, Weiß im Untergewande des Heiligen und dem Schafte der Säule — ein rauschender Bläserakkord.



Abb. 66. Veronese, Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie. Phot. Alinari.



Abb. 67. Veronese, Überfluß und Stärke. Maser, Villa Barbaro Giacomelli. Phot. Alinari.

Von dem tiefen Eindringen in den Glaubensgehalt des Heiligenbildes, wie er Tintorettos Madonna mit den fünf Heiligen der gleichen Galerie erfüllt, ist Paolo weit entfernt. Weltlicher Glanz breitet sich über alles, was seine Hand berührt, und in ausgesprochen weltlichen Aufgaben gab er darum sein Höchstes. Wohl nirgends kann man ihm näher sein als in den hellen Räumen der Villa Barbaro Giacomelli in Maser, die er um 1560 mit Fresken schmückte. Ein unvergleichlicher Reichtum an Erfindung und blühender Form

ist über die Decken des Landhauses gebreitet. Mythologische wechseln mit allegorischen Darstellungen ab. Wie der Überfluß die Stärke zu sich emporzieht, während der Neid von unten nachsieht (Abb. 67), das ist mit einer befreienden und die Brust weitenden Noblesse gemalt. Königliche Gestalten, vollkommen schöne und kraftvolle Körper, große, sichere und ruhige Gebärden, frei erhoben die diademgeschmückten Häupter, von festlicher Pracht die Stoffe der Gewänder. Den Bedingungen der Freskomalerei entsprechend silbrig-kühle Klänge: Seegrün, Grauviolett, Karminrosa, seidiges Goldgelb, lichtes Himmelblau. Nur Tiepolo hat noch einmal Räume zu so beschwingter Heiterkeit zu steigern gewußt.

Diese auffallende Beziehung zum Großmeister des italienischen Rokoko leitet zu den Problemen des Stiles über. Was Paolo mit Tiepolo verbindet, ist — trotz aller saftigen, sinnlichen Körperschönheit — das göttlich leichte Schweben, die scheinbare Mühelosigkeit, das überlegene Spielen voll Grazie und leichter Ironie. Nichts ist hier „schwerwiegend" und alles — in so entgegengesetztem Sinne wie bei Tintoretto — in der Schwebe gelassen. Auch Paolo läßt die Grundfrage aller malerischen Gestaltung offen: Das Bild als Vortäuschung der Wirklichkeit oder als Flächenschmuck. Diesem gibt er sich hin, ohne auf jenes im mindesten zu verzichten. Schmuck, Dekoration ist ja das Ganze, und ornamentale Bindung der Bewegungen in die Fläche ist in weit stärkerem Maße Bedingung geworden als zehn Jahre früher: Einzelne, klar konturierte Gestalten an Stelle des ehemaligen Drängens, gespannte Linienschwünge, denen — scheinbar beliebig angeordnet — andere antworten. (Am schlagendsten der Vergleich der Evangelisten in S. Sebastiano von 1554 und der vier Elemente in den Zwickeln der Sala dell'Olimpo, Abb. 104.) Was nun aber als Ganzes so vollkommene Flächendekoration erscheint, ist in sich von einem Raumillusionismus, der alle bisherigen derartigen Bestrebungen in der italienischen Malerei nur als Stückwerk erscheinen läßt.

In der Sala dell'Olimpo: offene Decke mit von unten gesehenen Götterfiguren und Damen in Zeittracht, die über eine gemalte Brüstung sehen. In anderen Räumen: lebensgroße, auf Gesimsen sitzende Gestalten, welche das gemalte Quadraturwerk überschneiden, andere in Nischen, schattenwerfend und die Ränder ihrer Gehäuse überschreitend, ein Hündchen an der Leine, zwischen gemalten Säulen auf dem Fußboden, schließlich Veronese selbst, als Jäger aus einer gemalten Tür tretend, durchaus optisch, d. h. auf Fernsicht berechnet, da man die Scheintür als Point de vue durch mehrere andere Türen sieht, und von frappanter Täuschungskraft.

Gerade hier kann der vollkommene Maler Veronese glänzen. Alle Beihilfe der Plastik, des Stucks etwa, lehnt er ab — nur mit dem Pinsel ist diese Welt des Scheins geschaffen, ein bezauberndes Theater, das niemand zu ernst nehmen soll. Veroneses Schönheitssinn hält ihn von dem Kraß-Artistischen der Untersichten bei Brusaorci oder den Campi fern, seine Zugehörigkeit zum reifen 16. Jahrhundert von dem malerischen Zusammenrauschen der protobarocken Kuppelmalereien des Correggio. Die Einzelfigur dominiert, in sich durchaus kompliziert bewegt, den linear-dekorativen Bindungen aber untergeordnet. Es ist — formal betrachtet — das Prinzip des Manierismus: Illusionismus um der entschiedenen Bewegung in eine begrenzte Tiefe, um der virtuosen Verkürzung, um des dekorativen Spieles willen. Freilich, nur formal betrachtet; denn weltfreudig und heiter-sinnlich ist der Gehalt.

Dies ist auch die Formel für die berühmtesten unter Paolos Werken: die Gastmähler, unter denen das vollkommenste das der Akademie in Venedig von 1573 (Abb. 68) genannt werden darf. Aber wie wenig die formalen Bindungen allein ausmachen, zeigt sich gerade hier am besten. Wer wird auch nur versucht sein, bei einem Vergleiche mit Tintorettos Abendmahl der Scuola di S. Rocco (Abb. 61) nach Gemeinsamkeiten zu suchen, obschon sie im Formalen wohl gezeigt werden können (starke dekorative Flächenbildung, hier durch die Arkaturen, dort durch die



Caravaggio, Bacchus.
Florenz, Uffizien.





Abb. 68. Veronese, Gastmahl im Hause des Levi. Venedig, Akademie. Phot. Alinari.

ornamentalen Linien der Komposition, „stillebenhafte" Anordnung von Nebenfiguren im Vordergrunde, Zurücksetzung der Hauptfigur, Einführung eines Proszenium usw.)? Der tiefe Gegensatz des Seelischen beider Künstler löscht sie aus: Tintoretto der Sprecher dessen, was seine Zeit am tiefsten bewegte, Veronese in beseligender Oberflächlichkeit über sie hinlebend — aber beide Verkörperungen des Wunders Venedig. Denn beide sind venezianisch-konservativ: Veronese passiv noch der Renaissance verbunden, Tintoretto aktiver dem Mittelalter und Byzanz. Beide sind Maler des Zuständlichen, Maler zauberischen Scheins, Meister der Farbe, Meister des Ornamental-Dekorativen. Allein, was bei dem Älteren zeitloses „Entwerden" der Mystik, ist bei dem Jüngeren ewige Pracht der Natur und der Menschlichkeit — was bei Jacopo dämonische Magie, ist bei Paolo festlicher Glanz. Was dort fahles Licht, ist hier strahlende Helligkeit. Dem Unisono dieser Farben, wiewohl sie seit Maser tiefer und ein wenig schwerer geworden sind, können Worte nicht gerecht werden. Irdischer, diesseitiger hat niemand in dieser düsteren Zeit empfunden. Und wie berechtigt man ist, Paolo als Ausnahme des einheitlichen Stiles der Gegenreformation anzusehen, beweist die Tatsache, daß ihm eben dieses Gastmahl im Hause des Levi eine Anklage der Inquisition eingetragen hat. Bei aller glücklichen Zuständlichkeit und Heiterkeit seines Inneren — äußerlich vermochte also selbst er sich den weltfeindlichen Geboten seiner Zeit nicht zu entziehen.

Erst in den 80er Jahren scheint auch ihn eine neue Unruhe zu ergreifen und führt zu einer ernstlichen Umgestaltung seiner Kunst.

Nach entsprechenden Daten seines äußeren Lebens allerdings darf man nicht suchen. Seit der Übersiedlung nach Venedig verstrich es gleichmäßig und heiter. Als weithin bekannter Meister und Leiter einer ausgedehnten Werkstatt ist Veronese 1588 gestorben. Eine ausführliche Zusammenstellung der Daten seiner Werke gibt Hadeln in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon. Eine befriedigende Biographie fehlt.

Es handelt sich bei dieser bedeutungsvollen Wandlung — um es kurz zu sagen — um ein Anspielen barocker Motive, ganz ebenso wie gleichzeitig bei Tintoretto, aber wieder mit entgegengesetzten Mitteln und Zielen. Der gewaltige Triumph der Venezia an der Decke des Großen Saales im Dogenpalast (zwischen 1580 und 1585, Abb. 69) soll als Beispiel dienen. Werke wie die Königin von Saba in Turin oder das Martyrium der hl. Afra in Brescia würden das näm-



Abb. 69. Veronese, Triumph der Veneria. Venedig, Dogenpalast.
Phot. Anderson.

liche beweisen. Die Pracht Paolos ist geblieben, allein, was leichtes Spiel war, ist zum schweren Prunk geworden: Häufung der Motive, Überfüllung mit kraftstrotzenden Gestalten, heftigere Bewegungen als sie Paolo seit seiner Frühzeit gemalt hatte, und ein Illusionismus ins Unermeßliche gesteigerter, barocker Architekturteile, der nun wirklich ans 17. Jahrhundert gemahnt. Wo Tintoretto kraft seines Genies die wogende Unendlichkeit des barocken Raumes vorwegnimmt, berauscht sich Paolo am Wuchern barocker Körperlichkeit. Beide werden dem Barock entgegengetrieben — und doch bleiben beide innerlich ganz was sie waren. Gemeinsamkeit nur in dem einen der alles beherrschenden Zeitwandlung, Gegensätzlichkeit kraft der Individualitäten in allem übrigen. Wie sinnlos ist es, einem so unendlich großen und reichen historischen Bilde gegenüber, wie es das Venedig des 16. Jahrhunderts ist, bange zu sein, die freudige Erkenntnis der tiefen Verbundenheit aller Erscheinungen einer Zeit möchte eine Herabminderung der Bewertung des Individuellen zur Folge haben!

Der große Werkstattbetrieb Veroneses wurde nach seinem Tode durch seine Erben weitergeführt und Haeredes Pauli Caliari sind tatsächlich mehrere Bilder unmittelbarer Nachahmung bezeichnet. Es sind unter diesen Erben zu verstehen: der Bruder Benedetto Caliari (ca. 1538—1598), der bis zu Paolos Tode sich mit der Rolle eines untergeordneten Hilfsarbeiters begnügte, sowie die beiden Söhne Gabriele (1568—1631), von dem gesicherte Werke überhaupt fehlen, und Carletto (ca. 1570—1596), dessen früher Tod dem Atelier wohl die selbständigste Persönlichkeit raubte. Darin liegt einer der Gründe, warum seit 1600 in Venedig die Tintoretto-Richtung so offensichtlich über die des Veronese dominiert.

Anders in Paolos Heimat Verona. Hier steht seine Gestalt im Mittelpunkt der Kunstbewegung des späteren 16. Jahrhunderts. Man hat diejenigen Maler, welche gleichstrebend begannen und erst im Laufe ihrer Entwicklung unter Caliaris Einfluß gerieten, von den einfachen Nachahmern zu trennen. Unter den ersten sind Zelotti und Farinati hervorzuheben. Battista Zelotti (1525/26—1578, in den Quellen auch Veronese, Veneziano, Farinato genannt) wurde wohl in der Werkstatt Tizians ausgebildet. Aber seit er neben Paolo an den gleichen Aufträgen arbeitet, wird er mehr und mehr zu einem Künstler der Veronese-Schule. Unter anderem waren sie nebeneinander

in der Villa Soranza und der Sala del Consiglio dei Dieci im Dogenpalast tätig, und beim Vergleich fällt Zelotti stets durch sein kaltes, härteres Kolorit und die stumpfere Beleuchtung ab. Selbständiger und wertvoller ist das Werk des Paolo Farinati (1524—1606). Wie die Frühzeit des Paolo, aber unabhängig von ihm, steht auch die seine unter dem Zeichen des für die Mitte des Jahrhunderts bezeichnenden römischen Einflusses. Giulios Vorbilder in Mantua, aber noch mehr an der Quelle selbst geschöpfte römische Eindrücke von Michelangelo und besonders seinem venezianischen Nachfolger Sebastiano bilden die Voraussetzung (Verkündigung S. Nazzaro e Celso, Verona 1557; Altarbilder S. Tommaso, Verona 1569). Erst nach 1560 unterwirft sich auch Farinati dem bezwingenden Stile des Veronese (Ecce Homo, Verona, Mus. Civ. 1562), allein schon bald nach dieser Wendung läßt seine künstlerische Kraft nach — die Unterordnung unter den Größeren kann ihm nicht wohlgetan haben. Seine späten Werke (Chorwand S. Giorgio, Verona 1602/03) sind nicht mehr als mittelmäßige Schulwerke.



Abb. 70. Scarsellino, Anbetung der Könige. Rom. Capitolinische Galerie. Phot. Moscioni.

Immerhin sind sie wohl das Beste, was am Ende des 16. Jahrhunderts an einheimisch veronesischer Malerei entstand und dem Können des jüngeren Felice Brusasorci (1539—1605) überlegen. Brusasorci bleibt ein Nachahmer sein Leben lang: Veronese- und Tintoretto-Einflüsse (Orgelflügel, Dom; Mannalese, S. Giorgio 1605) stehen neben denen des Manierismus von Parma und der veronesischen Schule, vornehmlich seines Vaters Domenico. Eine Zusammenfügung dieser Bausteine zu einem Gebilde von eigenem Charakter gelingt ihm nicht.

Auch die Malerei von Vicenza hat ihre Selbständigkeit aufgegeben und segelt im Fahrwasser von Venedig. Mit G. A. Fasolo (1529/30—1572) ordnet sie sich der Veronese-Schule ein, Aless. Maganza (1556—1640) fügt ihr den üblichen Tintoretto-Bassano-Stil bei.

In Ferrara, wo die Stufe des Überganges und des Umschwunges durch Dosso und Mazzolino und die des reifen Manierismus durch Girolamo da Carpi repräsentiert wurde, vollzieht sich mit Ippolito Scarsella genannt Scarsellino (1551—1620) eine ganz entsprechende Entwicklung. Am besten ist er als Maler von religiösen und mythologischen Kabinettstücken (Abb. 77). Bassanos kleine Bilder aus der malerischsten Zeit dürften ihm in Venedig großen Eindruck gemacht haben. Tintoretto-Einwirkungen fehlen, solche von Veronese sind oft feststellbar, aber für die spitzige, skizzenhafte Malart Scarsellinos weniger erheblich als die von Bassano. Im wesentlichen aber hat sich Scarsellinos Stil wohl selbständiger entwickelt als gemeinhin angenommen wird. Sowohl bei den für ihn charakteristischen Farbzusammenstellungen aus Dunkelgrün, Dunkelrot und stumpfem Gelb wie bei seinen runden, tupfig gemalten Kopftypen, wie vor allem bei der Romantik der dunklen Landschaften, in denen sich seine Szenen abspielen, handelt es sich um ein unmittelbares Weiterführen einheimisch dossesker Traditionen. Im Gegensatz zu Verona und Vicenza weiß sich Ferrara also einen eigenen Charakter bis ins 17. Jahrhundert hinein zu erhalten. Erst in seinen Spätwerken, deren bekanntestes das große Bild der Dresdner Galerie von 1615 ist, gerät auch Scarsellino in entschiedene Abhängigkeit, und zwar nun in die vom neuen Barock der bolognesischen Schule.

Barocci und seine Schule.

Ein Vollender des Manierismus wie Tintoretto ist Federigo Barocci gewesen. Hingebungsvolle Gläubigkeit und alle Magie seiner Zeit beschwingen auch ihn. Wunderbar unbestimmt von Einflüssen der Lehrer und der Umgebung erstehen unter Baroccis Händen in dem abgelegenen Urbino völlig neue Möglichkeiten der Malerei, die sich bis tief in die folgenden Stilperioden hinein auswirken. Wenngleich Baroccis Schaffen sich fast ohne Unterbrechungen in seiner Heimat, den

Marken abspielte, so ist der Charakter seiner Kunst doch nur aus dem Stile Oberitaliens zu erklären und die starke Wirkung der Barocci-Richtung auf Rom muß daher in den Zusammenhang der immer häufiger werdenden oberitalienischen Invasionen gestellt werden. Denn erst Baroccis Vater ist nach Urbino zugewandert. Er war Lombarde, und das Festlich-Erregte der lombardischen Kunst liegt in der Tat über Baroccis Werken — ein Fall, in dem einmal die Erklärung des Stiles aus der Herkunft nicht nachträgliches In-die-Werke-hinein-Interpretieren, sondern unmittelbares Ergebnis ihrer Betrachtung ist.

Zu dieser örtlichen Bindung kommt die zeitliche, die Barocci in den Zusammenhang des späten Manierismus und des Überganges zum Barock stellt. Wenn das Barocke auch zweifellos näher an den Kern von Baroccis Wesen rührt, als dies etwa bei Tintoretto der Fall ist, so geht es darum doch nicht an, ihn — wie Schmarsow tut — unter die Begründer des Barockstiles, also neben Caravaggio und Carracci zu stellen. Vielmehr ist dem gegenüber Voss im Rechte, wenn auch im Widerspruch zu seinen eigenen Theorien, wenn er sagt, daß Barocci in allem, was seine Kunst sowohl den Absichten wie den Mitteln ihrer Wirkung nach kennzeichnet, „durch das allgemeine Wollen seiner Zeit mitbedingt, ja einer der wichtigsten Exponenten dieses Wollens und ein Kulminationspunkt der ganzen späteren Entwicklung des Cinquecento“ sei. Allerdings mag es wohl sein, daß den allgemeineren und tiefer gehenden Kriterien gegenüber, nach denen wir den Manierismus als positiven Stil werten, auch Schmarsow sich mit diesen Sätzen einverstanden erklären würde, da er selbst am Schlusse seines Buches über Barocci zusammenfassend ausspricht, Barocci wolle „nicht berauschen in Sinnenglut und beglücken in wohliger Harmonie, sondern läutern, entkörpern und entäußern, verinnerlichen und vertiefen ...“ Zu diesem Urteil Schmarsows, welcher zu den Stilprobleme am tiefsten erfassenden Kunstforschern unserer Tage zählt, läßt sich dasjenige eines sehr verständnisvollen Kenners aus Baroccis eigener Zeit, des Marchese Giustiniani fügen. Er spricht (Bottari VI, 250) vom „dipingere di maniera, di sua fantasia senza alcun esemplare“ und sagt, daß in dieser Weise „ha dipinto a' tempi nostri il Barocci“. Solche Urteile sichern von vornherein der Zuordnung Baroccis zum Manierismus, wie sie die Analyse einiger seiner Hauptwerke mehr und mehr bekräftigen wird, ein hohes Maß von Glaubwürdigkeit.

Federigo Barocci wurde gegen 1535 als Sohn des Mailänder Bildhauers Ambrogio Barocci geboren. Als seine Lehrer werden Battista Franco und Bartolommeo Genga angenommen. Um die Mitte der 50er Jahre dürfte er zum ersten Male nach Rom gekommen sein. Nach der Rückkehr entstehen die ersten erhaltenen Werke. 1560 bis 1563 ist er wiederum in Rom, mit der Ausmalung des Kasinos Pius' IV. beschäftigt. Vor der Vollendung der Arbeit muß er wegen einer schweren Erkrankung (angeblich infolge einer Vergiftung durch neidische Genossen) Rom verlassen und lebt nun ständig in Urbino. Hier entstehen seine Werke, auch diejenigen, die für andere Städte bestimmt waren, wie die Kreuzabnahme für Perugia (1569), die Madonna del Popolo der Uffizien für Arezzo (1579), die Grablegung (1582) und die Rosenkranzmadonna (1588—1591) für Senigallia, die Beschneidung des Louvre (1590), die Brüssler Berufung des Andreas (1583) und die Michelina (1606) für Pesaro, die Vitalismarter der Brera für Ravenna (1583). Aber auch aus weiterer Ferne wurden seine Werke verlangt. Das zeigen die Kreuzigung der Kathedrale von Genua (—1596) und vor allem die späteren Werke für den Mailänder Dom (Aufträge 1592, 1597, 1600) und römische Kirchen (S. Maria s. Minerva, S. Maria in Vallicella). Sein Ruhm verbreitete sich an fremden und sogar ausländischen Höfen, aber Anträge zur Übersiedlung nach Florenz, Madrid und Prag lehnte er ab. In der Zurückgezogenheit seines Urbino hat er bis zu seinem 1612 erfolgten Tode geschaffen, und es stand gewiß nicht in seiner unmittelbaren Absicht, wenn seine Kunst so weite Verbreitung gefunden hat; denn das Verlangen nach Ruhm hat seinem bescheidenen und zurückhaltenden Charakter fern gelegen.

Was Barocci von seinen Lehrern lernen konnte, war durch Genga die mühelose Sicherheit des geschickten Dekorateurs, durch Franco die Form des mittelitalienischen Manierismus, — und manieristisch in diesem üblichen Sinne ist das früheste der erhaltenen Gemälde, die



Abb. 71. Barocci, Heilige Familie. Rom. Kasino Pius IV. 1561.

hl. Cäcilie im Dom von Urbino, eine Abänderung der berühmten Raffaelischen Komposition. Schon die 1557 entstandene Sebastiansmarter, ebendort, beweist die innere Selbständigkeit des jungen Künstlers: Er hat sich mit einer Entschiedenheit Correggios malerischen Stil zum Vorbild genommen, die neu ist. Die gleiche Erscheinung in der gleichen Zeit wird späterhin bei Taddeo Zuccari zu konstatieren sein: in beiden Fällen eine aktive Reaktion auf den plastisch-starren Manierismus Vasarischer Observanz — Gegensatz des späten zum mittleren 16. Jahrhundert. Auch der räumliche Aufbau geht auf Correggio zurück: In dem Dombilde wie in dem Hauptstück der Dekoration des Kasinos, der Heiligen Familie (1561, Abb. 71), wird das Auge von einer übermäßig großen, ins Bild gewandten Männerfigur am rechten Rande über eine zweite große Gestalt ganz links und etwas weiter hinten zur Haupthandlung in die Mitte des Hintergrundes geleitet — zwei Diagonalen, die ins Bild führen, oder richtiger: ein außerordentlich raumwirksamer Zickzackweg. Barocci persönlich eigen ist — schon auf diesem Frühwerke deutlich — die zarte Versenkung in die Dinge des täglichen Lebens und damit eine Fülle liebenswürdig beobachteter Genrezüge.

Gewiß hat bei einem Hauptwerk der ersten Blütezeit, der Madonna del Popolo (1579, Florenz, Uffizien, Tafel III), Schmarsow recht, gerade auf das Köstliche dieser intimen Beobachtung Gewicht zu legen. Es verrät in der Tat eine neue, mehr dem Geiste des 17. als dem des 16. Jahrhunderts gemäße Liebe zum Kleinen und Alltäglichen, wie Barocci das Wunder mit Zügen einer heiteren, recht diesseitsfreudigen Gläubigkeit durchwebt. Die Kinder in ihrer Schuldlosigkeit spielen unbefangen, ohne auf das Göttliche zu merken. Das ältere Töchterchen der jungen Frau vorn links hat zwar die Hände gefaltet, aber unachtsam sieht es beiseite nach dem kleinen, beseligt lachenden Bruder, der dem Organettomann rechts zuhört. Der dreht und singt, derweil sein Hund schläfrig vor sich hindämmert. Es muß ein weltlicher Lärm wie auf dem Jahrmarkt herrschen. Auch der Kleine mit dem Fäustchen am Munde auf dem Arme der stattlichen Bäuerin hört der Musik zu — und tut es die Mutter nicht auch? Und wieder ein solches Bürschchen be-



Abb. 72. Barocci, Rosenkranz-Madonna. Senigallia, S. Rocco. 1588—91.

nutzt das gläubige Auf- und Wegblicken der Mutter, um eine Seite aus dem Gebetbuche der Nachbarin zu rupfen. All dies spielt sich im Vordergrunde ab und soll zuerst gesehen werden — die Duldung des alltäglichen Verlaufes der Welt, die innige nordisch-lombardische Einfühlung spielt bei Barocci tatsächlich eine erheblich wesentlichere Rolle als bei Bassano, wo Entsprechendes aufzuzeigen war. Das Entscheidende bleibt doch, daß auch bei Barocci all diese unbefangene Liebenswürdigkeit sich nur an der Peripherie der Werke abspielen darf — gewöhnlich in den Ecken, wo der Zwang des Kompositionsschemas noch laxer ist. Im Zentrum herrscht der Ernst, der Glaube, die Hingabe. Hier ist ein Grundgebot manieristischer Kompositionen am Werke, gemäß dem die Haupthandlung um der Tiefenanregungen und um der Bereicherung und Erschwerung des Auffassens willen in den Hintergrund gehört. Es entstehen bei Barocci mehr als bei irgendeinem seiner Zeitgenossen dadurch die seltsamsten, oft ganz abstrakt aus sich heraus wirkenden Hohlraumformen. Welcher Reichtum liegt z. B. hier in dem Aufbau auf einer ganz links den Vordergrund des Bildes berührenden Ellipse bis zum Gipfeln in einer anderen Ellipse, die rechts (in der Maria) am weitesten nach vorn reicht — ein entzückender Reigen von windschiefen Kurven. Die Bändigung durch ornamentalen Halt in der Fläche, wie sie Tintorettos komplizierten Raumgebilden zuteil wird, fehlt bei Barocci gänzlich. So klingt alles übermütiger — es spricht auch hieraus trotz der fast ausschließlichen Beschränkung Baroccis auf religiöse Themen ein weltlicher Geist. Nur die Form ist es, die ganz dem Manierismus zugehört, im Aufbau wieder von dem Schema der späten Correggio-Madonnen angeregt. Kleinköpfige Proportionen, eine leichte Untersicht, die die Figuren um ihre Standsicherheit bringt, wehendes, den Körpern die funktionelle Wirksamkeit raubendes Gewand, lichte pastellhafte Farben — alles gewichtlos und verschwebend. Maria von wundervoll frommer Hingabe, eine Verinnerlichung des sinnlicheren Ausdruckes der Heiligen bei Correggio. Im Aufblicken so vieler Gläubiger, in den emporgerichteten Händen ein überzeugendes Sursum: Schließlich klingt doch alles, auch die Unbefangenheit der Kinder und Toren, in dem einen räumlichen Empor zur göttlichen Gnade zusammen.

Die letzten Endes gewollte Verherrlichung des Göttlichen geschieht bei Barocci freudiger als bei den anderen Hauptmeistern der Gegenreformation. Mit Magie und Dämonie haben die Bilder dieser ersten Epoche nichts zu schaffen. Aus ihrer Liebe zum Genrehaften, der Hinneigung zu Correggio, dem barockesten Meister seiner Generation, und vor allem der blühenden, reichen und freien Malweise fühlt man aufs deutlichste die in Baroccis

Kunst liegende Möglichkeit unmittelbarer Verbindung zwischen dem Protobarock des beginnenden 16. und dem Barock des 17. Jahrhunderts. Die Kreuzabnahme und die Vitalismarter zumal stehen als auffallend diesseitige Auslegungen geistlicher Gegenstände in ihrer Zeit ganz für sich. Der Weg zu Berninis Teresa wie zu Riberas Martyrien scheint nicht mehr weit. Doch ist er nicht der Baroccis geworden.



Abb. 73. Barocci, Selige Michelina. Rom, Vatikan. Pinakothek 1606. Phot. Alinari.

Es ist das Religiös-Manieristische in der Madonna del Popolo, dem die nächste Zukunft gehört. Die weltlichen Reize werden mit wachsender Reife des Meisters abgestoßen — es entsteht die Gruppe der zu tiefst verinnerlichten Werke, in denen sich Barocci von glücklicher Ausnahme zur Vollendung des Wollens seiner Zeit, zum größten italienischen Manieristen nächst Tintoretto steigert.

In der kleinen Kirche S. Rocco zu Senigallia wird das 1588—1591 entstandene Altargemälde der Rosenkranzmadonna bewahrt (Abb. 72). Wiederum ist der Gegenstand des Bildes die göttliche Gnade, die sich dem Sterblichen offenbart. Aber das Lärmen der unschuldigen Menge auf dem öffentlichen Platze schweigt, und es ist Nacht geworden. Ein einziger Mensch nur kniet in ekstatischer Hingabe auf einsamem Hügel. Hinter ihm öffnet sich die Landschaft. Mildes Licht des Mondes hellt ihr Dunkel auf. Alles schwingt in einem Akkord heiliger Sehnsucht zusammen. Der einsame Visionär, in nächtlichem Dunkel sich der göttlichen Erleuchtung öffnend — hier hat Barocci dem Menschenideal seiner Zeit eine endgiltige Form verliehen. Gleich fern steht es der Hoheit Raffaels wie der Sinnlichkeit Berninis. Manieristisch in diesem tiefen Sinne ist auch die Bildform. Wieder ist der Hohlraum zwischen den Figuren zur höchsten Bildwürdigkeit erhoben. In den beiden großen Engeln werden die kreisenden Wirbel des leeren Raumes am spürbarsten. Aber auch zwischen der Neigung der Gnadenreichen und der empfangenden Gebärde des Sterblichen vermittelt die sich schließende Hohlform des Raumes: Entwertung der Gestalt zugunsten des Unpersönlichen. Eine Entwertung der Gestalt bedeuten auch die kleinköpfigen Proportionen und die für Barocci so sehr bezeichnende Gewandbildung: nichts von dem kraftgetriebenen Wallen des Barock, mit dem sie so leicht verwechselt wird, sondern zuckende, leckende, fließende und zartfarbig schillernde Zungen, in alle Richtungen des Raumes sinkend — gewichtlos und passiv wie der Ausdruck des Heiligen.

Die kleine Himmelfahrt Mariä in Dresden gehört derselben Zeit an, ebenso der in der Einleitung ausführlich besprochene Tempelgang Mariä in S. Maria in Vallicella zu Rom (Abb. 5) und die Beschneidung im Louvre. Von einer nur Greco vergleichbaren Aufgabe des Naturmöglichen zugunsten des visionären Ausdruckes vor allem die Stigmatisation des hl. Franziskus in Florenz, der Höhepunkt des gegenreformatorischen Geistes in Baroccis Schaffen.

Er liegt jedoch nicht am Ende seiner Entwicklung, vielmehr folgt auf diese rein-manieristische Epoche erst Baroccis Spätstil, welcher, ganz wie derjenige des Tintoretto und Veronese, unter dem Zeichen einer zunehmenden Hinneigung zum werdenden Barock steht. Allerdings vollzieht sich die Wandlung bei Barocci viel weniger merklich als bei den anderen Hauptmeistern, da barocke Auflösung und barocke Weltfreudigkeit schon in seiner frühen Zeit eine größere Rolle gespielt hatten, als bei ihnen.

Das Gemälde der seligen Michelina von 1606 (Vatikanische Pinakothek, Abb. 73) behandelt ein ähnliches Thema wie die Rosenkranzmadonna: die Sterbliche in verzückter Anbetung des Göttlichen. Während aber in dem früheren Bilde die Gnadenspenderin selbst gegenwärtig ist, kniet Michelina allein in der wallenden Raumunendlichkeit. Keine leuchtende, heitere Farbigkeit hebt sie heraus, sie wird eins mit der nächtlichen Natur. Demgegenüber scheint die Landschaft der Madonna von Senigallia Hintergrund; denn die Handlung steht vor, nicht in ihr: 17. gegen 16. Jahrhundert. Die gleiche Entwicklung spricht sich in den natürlich gewordenen Proportionen und im Pathos des stürmisch wehenden Pilgermantels aus. Wer für die Ausdrucksmöglichkeiten der Gewandführung empfindlich ist, dem wird die voller tönende Aktivität bei dem späten Werke nicht entgehen.

Aus derselben letzten Epoche stammen die beiden Darstellungen des Abendmahles im Dom von Urbino (—1607) und in S. Maria sopra Minerva in Rom (—1611), an denen Friedlaender (Jb. f. Kunstwiss. I.) Einwirkungen von der Kunst des Tintoretto nachgewiesen hat, sowie die entzückenden Kinderbildnisse des Palazzo Pitti (1605) und der Pinakothek von Lucca (1607), Meisterwerke subtiler Malerei und liebevoller Versenkung in den kindlichen Ernst des Ausdruckes. Baroccis Kinder- und Weltliebe findet in ihnen eine letzte Verherrlichung.

Eine wahrhaft franziskanische Natur muß Federigo Barocci gewesen sein, — in seiner bei aller fortdauernden schweren körperlichen Krankheit freundlichen Duldung des Welttreibens, seiner unreflektierten Gläubigkeit, der unbekümmerten Langsamkeit seines Arbeitens, aber auch in der gelösten Hingabe der Menschen auf seinen Bildern und ihren gelösten, zerfließenden Farbtönen. Bei alledem aber ist er einer der kühnsten Neuerer unter den Künstlern seiner Zeit gewesen, und die Gepflogenheiten seines Bildaufbaues wie die malerische Süße seines Vortrages erlangte richtunggebenden Einfluß im ganzen Gebiete des römischen Stiles.

Unmittelbare Schüler wirken vor allem in Baroccis engerer Heimat, in Urbino, den Marken und Umbrien, meist unselbständige Nachahmer wie Antonio Viviani, Alessandro Vitali u. a. Auch Federigo Zuccaris Schüler in den Marken, wie Niccolò Trometta gewinnen das Beste aus dem Nacheifern Baroccis.

Was Rom betrifft, so genügt das Vorhandensein eigenhändiger Werke des Meisters doch nicht, um zu erklären, daß sein Stil seit etwa 1585 die sympathischsten jüngeren Maler der letzten Manieristengeneration unter sich vereint. Seine Schüler sind dabei die wenigsten — um so deutlicher also, daß Baroccis Kunst einem allgemeinen Wollen aufs glücklichste entgegengekommen ist. Sein Einfluß erscheint überall in den großen Kollektivaufträgen, welche die Päpste um die Jahrhundertwende zu vergeben hatten: in den Loggien Gregors XIII., in der Sixtinischen Bibliothek, der Scala Santa und der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore sowie im Mittelschiff von S. Maria Maggiore und im Querschiff von S. Giovanni in Laterano. Will man unter den Künstlern dieses Kreises Namen nennen, so können Andrea Lilio (1555—1610) aus Ancona und Ferraù Fenzoni (1562—1645) aus Faenza um ihrer zarten und hellen Farbigkeit und dekorativen Begabung willen hervorgehoben werden.

Ungleich wichtiger für die Verbreitung des Barocci-Stiles waren aber die sienesischen Halbbrüder Ventura Salimbeni und Francesco Vanni, mit denen es noch einmal zu einer sienesischen Malerschule im 16. Jahrhundert kommt. Salimbeni (1557—1613) ist an der Ausmalung der Sixtinischen Bibliothek und von S. Maria Maggiore beteiligt, seine eigentliche Begabung aber liegt in erzählenden Heiligenlegenden, die er harmlos und in hellem, freundlichem Kolorit zu malen weiß, eine sienesische Parallele zur Pocetti, in der sich zum letzten Male der ganze Gegensatz florentinischer und sienesischer Malerei verdeutlicht. Als hübschestes seiner Werke sei die Ausmalung des Oratorio della Trinità in Siena (1595f.) angeführt, in ihrem Weiß, Hellgrün, Hellziegelrot, Hellgrau außerordentlich reizvoll und voll liebenswürdiger Einzelbeobachtung. Francesco Vanni (1565—1609) war vielleicht vielseitiger begabt, allein der Eindruck „Barocci-Schule" überwiegt bei seinen Werken mehr als bei dem Bruder. Seine anschmiegsamere Natur hatte weniger Eigenes zu dem gelernten Gute hinzuzugeben, gewinnt aber andererseits von Barocci mehr Können und mehr Sicherheit — auch im Altarbilde — als Salimbeni. Er ist eine ausgesprochen lyrische Veranlagung, und dramatische Handlungen wie der Sturz des Magiers Simon für St. Peter im Rom (bis 1603) kann er nicht bewältigen. Stillere, stimmungsvolle Szenen mit wenigen Figuren, wie die hl. Cäcilie in S. Cecilia in Rom oder das Altarbild des hl. Hyazinth in S. Domenico in Siena (1600), liegen ihm am besten. Beide Brüder haben ihre besondere historische Bedeutung aber in der Übertragung des Barocci-Stiles





Abb. 74. Florenz, Studiolo Cosimos I. Palazzo Vecchio. 1570/71.

zunächst nach Siena, dann aber auch nach Oberitalien, wo sie in Genua längere Zeit tätig gewesen sind. Noch der junge Strozzi konnte hier anknüpfen.

Auch für die Lombardei wurde Baroccis Kunst maßgebend. Einen der wichtigsten Faktoren bildet sie in der Entwicklung des Cerano und Procaccini. Morazzone hat in Rom bei Salimbeni gelernt, und in Cremona arbeitete in Giorgio Picchi ein unmittelbarer Barocci-Schüler.

Man kann zusammenfassend sagen, daß Baroccis Stil für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts die zukunftsreichste und wertvollste Strömung nicht nur in den Marken und Umbrien, sondern auch in Rom und Siena, in Ligurien und der Lombardei gewesen ist.

Mittelitalien.

Der späte, die tiefsten Probleme seiner Zeit umfassende Manierismus eines Tintoretto fehlt in Mittelitalien so gut wie ganz, und der positive Übergang zum Barock im Malerisch- und Unendlich-Werden ist seltener als der negative im bloßen Matt- und Leer-Werden. Weder die florentinische noch die einheimisch-römische Malerei hat Hervorragendes zum späten Manierismus beigetragen.

Eine einzige Ausnahme bedeutet die ultima maniera des greisen Michelangelo, der sich nun in unerhörter Selbstaufgabe freiwillig von aller Verherrlichung des Menschen lossagt. So spricht sich sein Geist fast nur noch in abstrakter Baukunst aus, nebenher aber entstehen

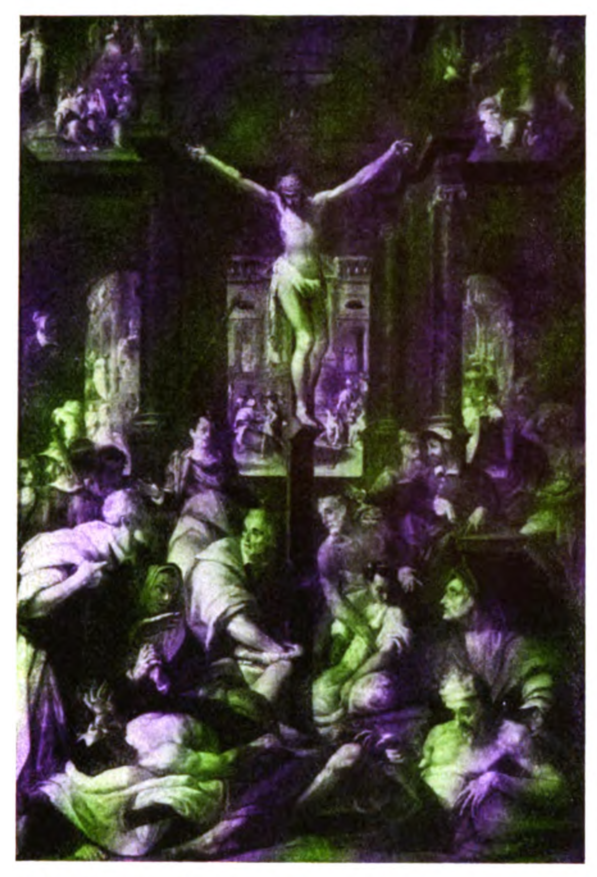


Abb. 75. Coppi, Legende vom Christus von Soria. Bologna, S. Salvatore. 1579. Phot. Alinari.

Skulpturen wie die Vesperbilder im römischen Pal. Sanseverini und in Palestrina und die ebenso trüben, dumpfen, schweren letzten Zeichnungen, Werke, die am Anbeginn des ganzen transzendenten Manierismus stehen. Keiner seiner Schüler und Anhänger hat den Meister darin verstanden — was in Florenz und Rom entstand, gehört anderen Kreisen an.

In Florenz herrscht Vasaris Geist, charakteristisch vom Wollen der neuen Generation abgeändert. Wenigstens ein sehr reizvolles und in jeder Beziehung zu bejahendes Werk hat diese Richtung hinterlassen: den 1570—1571 ausgestatteten Studiolo des Großherzogs Cosimo I. von Medici im Palazzo Vecchio (Abb. 74). Die kleine, mit einem Tonnengewölbe abgeschlossene Kammer mit ihrer überfüllten Dekoration läßt sich dem Inneren einer der kunstreichen Ziertruhen, wie sie damals Ebanisten und Goldschmiede arbeiteten, vergleichen. Die ganze spielerische Kunstfertigkeit des Manierismus ist über Wände und Decke gebreitet. In zwei Reihen ordnen sich die vielfigurigen Wandbildchen übereinander. Unten Darstellungen aus der Mythologie: zierliche, elegant und raffiniert bewegte Nuditäten als heimliche Anregung der Sinne, oben neben glatten Bronzefigürchen kleine wimmelnde Darstellungen der verschiedensten Berufsarten, zwar Schilderungen aus dem täglichen Leben von hohem kulturgeschichtlichen Interesse, aber doch — noch weit fühlbarer als beim „Realismus" etwa eines Bassano — in jeder Bewegung den naturfeindlichen Gesetzen des Manierismus unterworfen. Überlegen sehen über diese Feinarbeit virtuoser Kunsthandwerker die beiden Bildnisse des Bronzino hinweg — und fast scheint der ältere Meister dieser späten, extremen Stufe des Stiles gegenüber wieder zur Renaissance zu gehören.

Nur beim Scheine der Kerzen konnte das kleine Meisterwerk ganz überschaut werden; denn kein Fenster läßt die taghelle, freie Natur ein. Unter hermetischem Verschluß liegt das Studierzimmer, das weniger den Regierungsgeschäften als der in den Zeiten der Gegenreformation blühenden Alchimie, den hermetischen Wissenschaften, der Goldmacherei zuzustehen scheint. Das Schatzgewölbe liegt denn auch nicht weit und ist dem Eingeweihten über enge, raffiniert verborgene Treppchen erreichbar.

Dekoratives Raffinement und Magie — so entgegengesetzt die tiefste venezianische Malerei dem Studiolo scheint, hierin sind sie doch wesensverwandt.

Das gleiche Gewimmel des „Kleinen und Vielen" wie auf den Bildern scheint dem heutigen Betrachter auch zwischen den damaligen Künstlern von Florenz zu herrschen: Eine Fülle von Malern und von Aufträgen, aber keine große Persönlichkeit. Fortsetzer des Manierismus arbeiten



Abb. 76. Pocetti, Der hl. Bischof Antonin betritt den Dom von Florenz. Klosterhof von S. Marco. 1602 ff.
Phot. Alinari.

neben solchen, die durch stillere, leerere Kompositionen (Santi di Tito), die wärmere Farbe der Venezianer (Passignano, Ligozzi) und eine wachsende Herzlichkeit dem alltäglichen Leben gegenüber (Pocetti) unmerklich in den Barock überleiten. Mit den großen Künstlern fehlt auch die Revolution zum neuen Stil hin. Die Führerrolle von Florenz ist endgültig ausgespielt.

Wir scheiden im einzelnen folgende Gruppen: Fortsetzer von Bronzinos Spätstil: Alessandro Allori (1535 bis 1607). Die peinlich-sorgfältige Stoffcharakterisierung hat er von seinem Lehrer. Seine Kompositionen sind zumeist ruhiger als die des Vasari-Kreises, nicht selten aus wenigen Hauptpersonen und in einfachen Komplementärfarben-Kontrasten aufgebaut.

Maler der engeren Vasari-Schule („Studiolo-Stil"): klein-wimmelnd, kunstgewerblich-ziseliert und gern ein wenig lüstern. Richtig weist Voss auf Jacopo Zucchis (etwa 1541—1589) Beziehungen zu dem extremen Manieristen des Nordens, Spranger, hin. Wie tief die Lüsternheit, ein Begriff, der das Bewußtsein des Sündigen in sich schließt, mit dem Zeitalter der Gegenreformation verbunden ist, wurde schon des öfteren erwähnt. Das Non plus ultra des manieristischen Wimmelns bedeutet ein Bild wie die Geschichte vom Christus von Soria in S. Salvatore zu Bologna (1579, Abb. 75) von Jacopo Coppi (1523—1591). Jegliche Logik des Raumaufbaues, der Größenverhältnisse der Figuren, der Bauten ist durchbrochen. Man denkt zurück an Pontormo und besonders vorwärts an die Niederländer um 1600. — Eine Gruppe ist loszulösen, die den Vasari-Stil ins Malerische umgestaltet. Es werden unter Rückgriffen auf Sarto und Rosso mit Vorliebe helle, changierende Farben und schattige Hintergründe verwendet: Naldini (1537—1591) nähert sich im Sfumato und dem leicht Süßlichen der Farbigkeit nicht selten dem Barocci-Stile, scheint aber später (Bild in S. Marco von 1589) wieder härter und kälter zu werden; Macchietti (1541 bis etwa 1592) ist unschwer an seiner verschwommenen Modellierung und den auffallend lockeren Kompositionen zu erkennen, Poppi (1544 bis etwa 1584) an seinem hellen, grellen, mit starken Licht- und Schattenkontrasten arbeitenden Kolorit.

Die Meister des Überganges zum Barock gehören meist erst der auf die letztbesprochene folgenden Generation an. Eine Ausnahme bildet Santi di Tito Titi (1538—1603). Bei bewußter Vereinfachung des Aufbaues unter Beibehaltung der toskanischen Härte gelangt er meist zu Ergebnissen von unerträglich langweiliger Leere — Barock durch Ermattung! Künstlerisch wichtiger sind die Versuche, die malerischen Neuerungen von Venedig mit dem toskanischen Formalismus zu vereinen: Von Gregorio Pagani (1558—1605) hat sich zu wenig erhalten, um das enthusiastische Urteil der Zeitgenossen nachprüfen zu können. Der Meistbeschäftigte scheint Domenico



Abb. 77. F. Zuccari, Begegnung Franz I., Karls V. und des Kardinals Farnese. 1563—66. Caprarola. Phot. Anderson.

Cresti gen. Passignano (1560—1638) gewesen zu sein, der auch in Rom und Venedig gearbeitet hat. Die schwärzlichen Schatten seiner Modellierung und das Herausleuchten einzelner warmer, reinerer Farben im Vordergrunde sind von Venedig übernommen und gehen von ihm aus in den florentinischen Barock über. Neben diesem allerdings (in der Casa Buonarotti kann der Vergleich gezogen werden) tritt erst die ganze Härte der Malerei Crestis zutage. Was dagegen die Komposition und den Grad an Vergegenwärtigung betrifft, gehören Spätwerke wie die Heimsuchung in S. Andrea della Valle zu Rom (ca. 1615) oder der Ungläubige Thomas des Museo Petriano schon ganz dem Stile des 17. Jahrhunderts an. An der Seite des willig oberitalienische Entdeckungen verarbeitenden Toskaners steht Jacopo Ligozzi (1543—nach 1632), der 1578 zugewanderte Veronese, begabt mit einem viel ursprünglicheren Sinn für farbige Werte, aber durch die klaren und oftmals harten Lokalfarben, die sich im Vordergrunde aus den Schatten herauslösen — besonders bevorzugt sind Figuren in Zeittracht, weiße Pagen, Frauen in klarem Blau und Gelb und Hirten oder Bauern in Zinnober — doch aufs engste mit Passignano zu verbinden. Nur selten erreicht Ligozzi einen malerisch so glücklichen Klang wie auf dem Wunder des hl. Raimund in S. Maria Novella.

Neben dem formalen Übergang bei Titi und dem koloristischen bei Passignano und Ligozzi ist schließlich der Weise zu gedenken, durch die Bernardino Pocetti (1548—1612) Manierismus und Barock verbindet. Bei manchen seiner fröhlichen, unbeschwerten, novellistischen Bilder könnte man meinen, dem Stile des 17. Jahrhunderts näher zu sein als demjenigen des 16. Allein man hätte darin unrecht. — Pocetti ist von kleinen Anfängen ausgegangen. Eine eigentliche Schulung für die hohe Kunst fehlte ihm. Von Grottesken ist er zu Fassadenmalereien und von da zu seinem Lieblingsgebiet, der Dekoration der Kreuzgänge von Klöstern mit Heiligengeschichten gekommen. Freskomaler ist er zeitlebens geblieben, und auf diesem Gebiete vermochte ihm Sarto mehr zu geben als Vasari — auch dies ein gewichtiges Symptom des nahenden Barock. Reife Werke Pocettis kennt man seit 1585, die Hauptwerke aber fallen in das letzte Jahrzehnt seines Lebens. Unbekümmertes Erzählen, eine lose, scheinbar zufällige Anordnung, unbefangene Beobachtung der eigenen Umgebung zeichnen z. B. die seit 1602 entstandenen Antoninusgeschichten im Hofe von S. Marco aus (Abb. 76). Und doch ist die Anordnung nur von scheinbarer Freiheit und ist noch immer die unbefangene Beobachtung auf den einzelnen Gegenstand (Pocetti ist ein vorzüglicher Zeichner) beschränkt und erfaßt nur selten die Gesamtanordnung, in der sich unschwer die Bewegungs- und Kompositionsmotive des Manierismus wiederfinden lassen. Bezeichnend, daß Pocetti noch 1610 auf dem Kindermord des Spedale degli Innocenti jene doppelte Treppenanlage vorn als ein Schaustück manieristischer Virtuosität malen konnte. Einer bewußten Revolution zum Neuen steht er so fern wie irgend einer.



Abb. 78. Cesari, Sala degli Orazi. Rom, Konservatorenpalast.

Unbewußt aber ist er — ein einfacher fröhlicher Mensch — mit seinem naiven Gegenwartsgefühl dem Geiste des neuen Jahrhunderts weit nähergekommen als Maler wie Passignano und Titi.

Die Schwierigkeit, in Florenz eine feste Grenze zwischen Manierismus und Barock zu ziehen, die Tatsache, daß auch die Frühwerke der ersten Barockmaler Empoli und Cigoli dem alten Stile noch zugehören, kurz das völlige Fehlen eines Bruches mit dem Manierismus gilt aber keineswegs für ganz Mittelitalien, sondern charakterisiert nur die künstlerische Lage von Toskana.

Daß in Rom die Revolution um 1590 die bei weitem entschiedenste war, die Italien damals erlebt hat, erhebt die Stadt für das ganze kommende Jahrhundert hoch über Florenz, und man muß schon von den Großtaten des Frühbarock in Caravaggio und den Carracci bewußt absehen und sich auf die gleichzeitig mit ihnen arbeitenden, ja zum Teil sogar gleichaltrigen Maler des späten Manierismus und des Überganges beschränken, um die Parallele zur Situation in Toskana zu sehen. Auch in Rom steht neben einem seichter und problemloser werdenden Manierismus (Fed. Zuccari, Cesari, Circignano, Roncalli) einerseits zunehmende Sachlichkeit (Taddeo Zuccari, Pulzone), andererseits zunehmendes Gefühl für malerische Werte (Muziano), gipfelnd in dem positiven Spätmanierismus des Barocci.

Santi di Tito entspricht in seinem Wollen der ungleich begabtere Taddeo Zuccari (1529—1566), der sich seit seinen ersten Arbeiten in Gegensatz zur herrschenden Vasari-Richtung stellt und größere Einfachheit und Natürlichkeit anstrebt. Was der Rückgriff auf Sarto bei Pocetti war, bedeutet für ihn die Beeinflussung durch Correggio, besonders auffällig in den frühen Bildern der Cappella Mattei in S. Maria della Consolazione. Sein Hauptwerk ist die Ausschmückung von Vignolas Palazzo Farnese in Caprarola, vornehmlich die Gemälde der Sala dei Fasti Farnesi (Abb. 77). Einfache historische Erzählungen, in denen die Hauptfiguren in schlichter Bildnistreue konterfeit, die auftretenden Statisten durch kein raffiniertes Kompositionsschema beengt sind. Nur selten noch finden sich Rudimente manieristischer Gebräuche wie der ins Bild galoppierende Reiter auf der Begegnung Franz I., Karls V. und des Kardinals Farnese. Im wesentlichen ist eine nüchterne Erzählung aus der zeitgenössischen Geschichte gegeben, ohne die bei Vasari üblichen, aber auch noch in Tintorettos Gonzaga-Bildern auftretenden manieristischen Eckfiguren oder Allegorien, aber freilich auch ohne jeden Radikalis-



Abb. 79. Muziano, Die Heiligen Hieronymus und Romuald. Rom, S. Maria degli Angeli. Phot. Alinari.

mus der Vereinfachung. Der jüngere Bruder des Taddeo Federigo Zuccari (1542—1609), der die Dekoration von Caprarola vollendete, ist — das beweist sein Hauptwerk, die erschrecklich unbedeutende Florentiner Domkuppel und so viele seiner römischen Arbeiten — trotz der bewußten Aufnahme oberitalienischer und vornehmlich venezianischer malerischer Errungenschaften, wie sie seiner Generation entsprach, wieder weit manieristischer, unruhiger und ornamentaler als sein Bruder. Wichtig ist er als Verbreiter des römischen Spätstiles geworden, da er sehr viel auf Reisen durch ganz Italien war, wichtiger aber noch als Verfasser der theoretischen Schrift über die „Idea', (1608), die als eines der bedeutendsten Dokumente manieristischer Kunsttheorie gewertet werden muß und beweist, wie Federigo trotz mancher stilleren Bilder und seiner lebensnahen Zeichnungen noch ein ganzer Manierist gewesen ist. Über Niccolò Circignani (ca. 1520 bis ca. 1592) wird man nach der Betrachtung seines Hauptwerkes, des langen Martyrienzyklus in S. Stefano Rotondo kein Wort weiter verlieren mögen. Es ist eine nüchtern handwerkliche Folterchronik ohne das leiseste Anzeichen vom aufregenden Sinneninteresse des 17. Jahrhunderts. Ebenso bedeutungslos im höheren Sinne ist, was der klobigernste Cristoforo Roncalli (1552—1626) schuf: Negativer Übergangsstil durch Verödung und Stumpfheit.

Von ähnlich matter Saftlosigkeit sind die Werke des letzten römischen Manieristen Giuseppe Cesari gen. Cavaliere d'Arpino (1568—1640), eines Altersgenossen des Caravaggio. Die Kompositionen seiner Historienbilder in der Sala degli Orazi im Konservatorenpalast (Abb. 78) sind übersichtlich — Reihung und Isolierung statt räumlichen Reichtumes und Verflechtung: ein Übergang zum Barock sozusagen durch Wegstreichen. In anderen Werken, z. B. der Deckendekoration der Borghese-Kapelle in S. Maria Maggiore, scheinen seine Gestalten schon auf der gleichen Stilstufe wie die der bolognesischen Schule des Barock — er hält sich hier neben Reni.

Als Schule des Cesari muß der meistbeschäftigte Maler des ausgehenden Manierismus in Neapel, Belisario Corenzio (ca. 1560 bis nach 1640) bezeichnet werden. Trotz einer behaupteten Lehrzeit bei Tintoretto, ist das Wesentliche für die Bildung seines in einer Unzahl großer Kirchendekorationen auf uns gekommenen Stiles der Aufenthalt des Cesari (1589—1591) gewesen. Dagegen mischen andere um 1600 in Neapel tätige Maler in der Tat — Mittelitalien ganz entsprechend — florentinisch-römische mit venezianischen Einflüssen, so Girolamo Imparato (tätig 1573—1621) und Fabrizio Santafede (ca. 1560—1634). Ein blutloser Manierismus bleibt trotz der immer wiederholten Angriffe der Caravaggio- und Carracci-Schule in Neapel durch das ganze erste Drittel des 17. Jahrhunderts am Leben. Erst dann bricht die große Zeit der Malerei von Neapel an.

Entsprechend liegen übrigens auch die Verhältnisse in Sizilien. Filippo Paladino (1544—1614) war bis zu seinem 42. Jahre in Florenz tätig, und von dort hat er seinen auf Passignano und Titi beruhenden Stil mitgebracht.

Um nach Rom zurückzukehren, so bildet hier im Unterschied zu Cesari einen sehr positiven Übergang von strengplastischem Manierismus zur neuen Körperlichkeit des Barock der für sich stehende Scipione Pulzone (ca. 1550 bis ca. 1588). Schüler des bronzeharten Jacopino del Conte, schöpft er offensichtliche Anregungen auch von dem ebenfalls ausnehmend kalten Sermoneta, aber auch — eine neue Parallele zu dem Verhältnis Sarto-Pocetti und Correggio-Zuccari — aus dem Stil des letzten Raffael. Seine religiösen Kompositionen sind nicht häufig. Sie beginnen etwa auf

der Stufe des Titi und entwickeln sich zu immer sonorerer Größe und Freiheit (Assunta, S. Silvestro al Quirinale ca. 1585/86, leider unpubliziert). In Florenz würde man diesen Künstler gewiß schon dem Barock zuzählen; denn die stilistischen Errungenschaften z. B. des Empoli gehen über die seinen nicht hinaus. Nur die Ausmaße des folgenden Caravaggio benachteiligen ihn in der Beurteilung und lassen ihn noch als Künstler des Überganges erscheinen. Eine monographische Behandlung seiner Kunst wäre vonnöten. Besonders berühmt waren seine schlichten, harten und sachlichen Bildnisse — bei allen Ähnlichkeiten mit spätmanieristischen Bildnissen anderer Gegenden (A. Allori, Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola), durch eine weitgehende Ungezwungenheit der Haltungen hervorragend.

Endlich sind auch in Rom die Maler zu nennen, die Oberitalienisch-Malerisches dem späten Manierismus aufpfropfen, so Raffaelino da Reggio (1550—1578), ein Schüler des Orsi, und vor allem der Brescianer Girolamo Muziano (ca. 1528 bis 1592). In der Heimat wird er seine erste Ausbildung empfangen haben und bleibt in seiner Kunst zeitlebens Nordländer. Dem manieristischen Formenapparat erweist er sich in keinem der erhaltenen Werke tributpflichtig. Eher scheint er unmittelbar aus der ausklingenden Renaissance von Venezien ins 17. Jahrhundert überzuleiten. Dramatische Vorgänge liegen ihm fern — mit Vorliebe malt er heilige Greise in weiten Landschaften, so in dem schönen Bilde der Heiligen Hieronymus und Romuald (S. Maria degli Angeli, Abb. 79). Die schmalen, kleinköpfigen Proportionen, die Hingabe im Ausdruck, die Weichheit der Bewegungen deuten auf das späte 16. Jahrhundert, die verschwommene Modellierung und die tonangebende Rolle der Landschaft und des oft erstaunlich duftig aufgelösten Lichtes (ehem. Hochaltar des Gesù 1587—1589) auf Oberitalien.

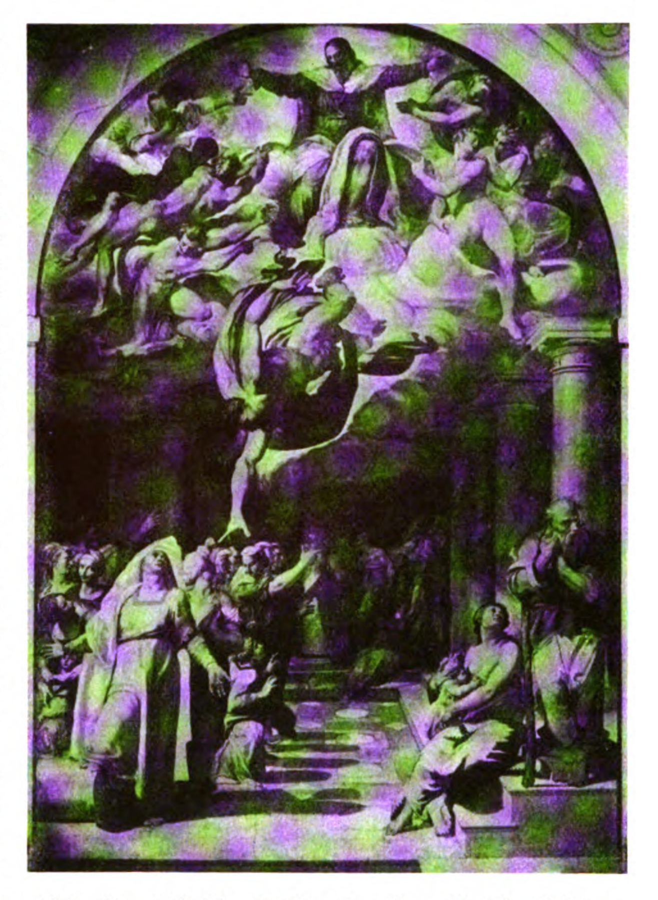


Abb. 80. Tibaldi, Fresko der Cap. Poggi. Bologna, S. Giacomo Maggiore. Phot. Alinari.

Bei allen künstlerischen Werten der Werke eines Muziano oder Pulzone muß doch wieder daran erinnert werden, daß der Beitrag Roms zu den leitenden Problemen des späten 16. Jahrhunderts nicht in ihnen, sondern in den römischen Gemälden des Barocci und seiner Schule liegt.

Die Emilia.

Seit der Jahrhundertmitte verschiebt sich das künstlerische Zentrum der Emilia von Parma nach Bologna. Immer ist für diese Stadt, ihrer Lage gemäß, die Verbindung mittelitalienischer mit oberitalienischen Wesenszügen maßgebend gewesen, und da — wie des öfteren hervorzuheben war — eben die Versuche einer solchen Verbindung für die letzten Generationen des Manierismus bezeichnend wurden, so ist die Lage für Bologna günstig, und eine ganze Schar beachtenswerter Meister entsteht. Leider fehlt es hier noch gänzlich an Vorarbeiten, und bis das schon genannte Werk W. Friedlaenders erschienen sein wird, muß vieles unsicher bleiben.

Ein Überblick über das dritte Jahrhundertviertel läßt die bolognesische Malerei als einen bloßen Ableger der mittelitalienischen erscheinen, wenn sie auch vor dieser das feinere oberitalienische Farbempfinden voraus hat, vermöge dessen Anregungen durch die großen Oberitaliener, vornehmlich durch Correggio, eine bedeutend wichtigere Rolle als etwa in Toskana spielen.

Am ausgesprochensten mittelitalienisch malte Pellegrino Tibaldi (ca. 1527—1591), der in den römischen Kunstkreis erst durch das Studium der bolognesischen Werke Vasaris, dann 1547—1549 durch einen Aufenthalt



Abb. 81. Sammacchini, Darbringung im Tempel. Bologna, S. Giacomo Maggiore. 1575. Phot. Alinari.

in Rom eingeführt wurde. Hier schöpft er unter Übergehung der Manieristen unmittelbar aus deren Quelle und studiert die Schöpfungen des späten Raffael und des Michelangelo. Daniele da Volterra, der den Geist des Großen am reinsten erhalten hatte, wurde sein Meister. Lange nach seiner Rückkehr nach Bologna, um 1560, entstehen seine besten Arbeiten: die Friese im Palazzo Poggi, in denen sich der Oberitaliener durch die goldschmiedehafte Zierlichkeit der Figuren und die Freude an gleißendem Schmuck und Metall verrät, und die beiden ernsten und wuchtigen Wandbilder der Cappella Poggi in S. Giacomo Maggiore (Abb. 80). Eine ungeheuchelte Übernahme aus Raffaels Transfiguration auf dem einen, der michelangelesk niedersausende Engel auf dem anderen zeugen von Tibaldis Ausbildung. Die weiten, halbdunklen Architekturen entsprechen einer bolognesischen Vorliebe. Tibaldi ging 1562 auf Wunsch des Erzbischofs Karl Borromeo nach Mailand, wo er seit 1569 dauernd wohnhaft blieb. War er schon immer auch Baumeister gewesen, so gab er nun das Malen ganz auf und wurde zum wichtigsten mailändischen Architekten seiner Zeit. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Spanien am Hofe Philipps II., der so viele italienische Künstler an sich zog.

Bedeutete für Tibaldi das Studium Vasaris nur die Anregung, auf Michelangelo selbst zurückzugehen, so ist anderen der gleichaltrigen bolognesischen Maler Vasari das wichtigste Vorbild geblieben. Unter ihm malte Lorenzo Sabbattini (ca. 1530—1576) im Palazzo Vecchio und 1566 bei einer fürstlichen Hochzeitsfeier in Florenz. Doch haben sich die angenehmsten Werke seiner kühlen und etwas trockenen Malerei in Bologna erhalten. Was er vor Vasari voraus hat, eine etwas nachgiebigere Farbe und eine geschmeidigere Komposition, ist der vorschreitenden Entwicklung gutzuschreiben. Andere Bolognesen wußten höhere Werte daraus zu schaffen. 1572 ging Sabbattini auf die Wahl des bolognesischen Kardinals Buoncompagni zum Papste hin nach Rom und verbrachte dort den Rest seines kurzen Lebens. Sein Ruhm mehrte sich, die Leitung der Arbeiten in der vatikanischen Sala Ducale wurde ihm übertragen, und nur sein früher Tod ließ ihn nicht in noch fühlbarere Konkurrenz mit Zuccari und seinesgleichen treten.

In naher Verbindung stehen Sabbattinis bolognesische Arbeiten mit denen seines begabteren Altersgenossen Orazio Sammacchini (1532—1577). Gewiß ist auch ein Bild, wie dessen Darbringung im Tempel (S. Giacomo Maggiore, entstanden 1575, Abb. 81), der Vasari-Schule zugehörig, und in der Tat ist Sammacchini unter Vasari an das Sala Regia des Vatikan tätig gewesen. Aber die verschwimmenden, changierenden Töne, die er liebt, stehen im Gegensatz zu Vasaris reizlos-kalter Farbigkeit, und es klingt wahrscheinlich, wenn Malvasia schreibt, er habe vor Correggios Werken in Parma empfunden, daß seine ganze mittelitalienische Ausbildung fruchtlos gewesen sei und er sich vielmehr an Correggio hätte halten müssen.

Die ausgesprochensten Correggio-Übernahmen zeigt das bekannteste Werk des ebenfalls gleichaltrigen Bartolommeo Passerotti (ca. 1530—1592), die Madonna mit Heiligen in S. Giacomo Maggiore. Auch er hat längere Jahre in Rom gearbeitet, erst unter Taddeo Zuccari, der ihn vielleicht zu der Verehrung des Meisters von Parma geführt haben könnte, dann in selbständiger Werkstatt. Es ist noch zu wenig an Daten seines Lebens bekannt, als daß sich die sehr verschiedenartigen Gemälde einer Entwicklung einfügen ließen.

Andere als die genannten bolognesischen Hauptmeister brauchen aus dieser Generation nicht angeführt zu werden. Die nächste steht unter dem Zeichen fortschreitender malerischer Auflösung, die sich bei den in Mai-



Domenichino, Die Jungfrau mit dem Einhorn.
Rom, Palazzo Farnese.

land tätigen Brüdern Procaccini in dem Einflusse Baroccis, bei Denys Calvaert (1540—1619) aber im Rahmen bolognesischer Traditionen zeigt. Ein gebürtiger Antwerpener, ließ er sich schon als Jüngling in Bologna nieder und studierte bei Fontana und besonders Sabbattini. Unter diesem arbeitete er 1572—74 in Rom. Später wurde er der Leiter des angesehensten konservativen Ateliers, in dem Künstler wie Domenichino, Albani, Reni gelernt haben. Wenn der hl. Michael auf Sabbattinis Altarbild von 1570 in S. Giacomo Maggiore wirklich von Calvaert stammt, so würde das dafür sprechen, daß seine besten Werke, wie die Wachsamkeit in der Pinakothek in Bologna, dieser frühesten Zeit angehören. Eine flaumig-verschwimmende Formgebung verbindet sich in ihnen mit changierenden Tönen und sinnlicher Eleganz der Bewegungen. Mögliche Beziehungen zu Spranger wären nachzuprüfen. In seinem späteren Leben, das weit länger als dasjenige des Annibale Carracci währte, ist Calvaert die bolognesische Entsprechung zu Cesari und Corenzio: ein Hüter der manieristischen Tradition in den Jahren des siegenden Barockstiles. — Wie im Mittelalter vererbt sich auch jetzt noch nicht selten das Malerhandwerk vom Vater auf die Kinder, allein weder die Altarbilder von Passerottis Söhnen Passerotto und Tiburzio, noch diejenigen der Lavinia Fontana (1552 bis 1614) sind eine Besprechung wert. Hervorzuheben ist Lavinia dagegen um ihrer ruhigen und schlichten Bildnisse willen (Gruppenbild Bologna, Pinakothek usw.).

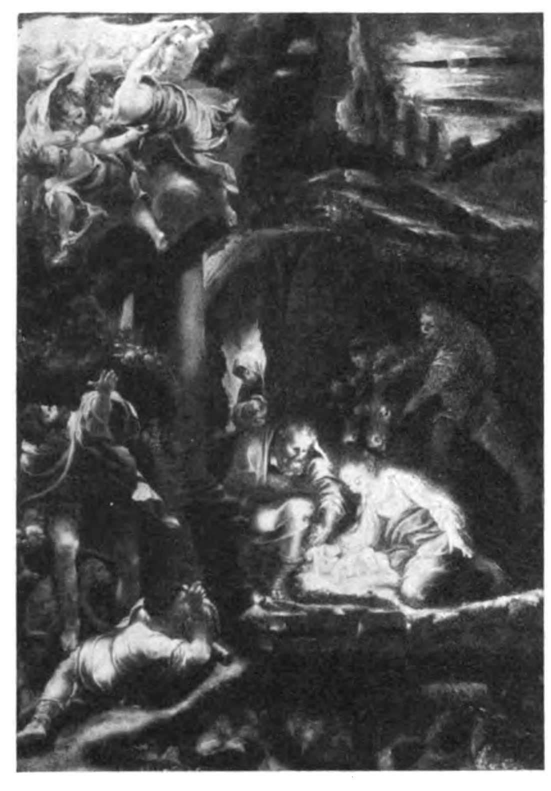


Abb. 82. Orsi, Hl. Nacht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die ehemals produktivste Landschaft der Emilia, die Gegend um Parma, muß einzig eines sehr sonderbaren Meisters wegen noch einmal erwähnt werden: Lelio Orsi (1511—1587), der, ein genauer Altersgenosse des Bassano, in Reggio Emilia und Novellara gelebt hat und besonders berühmt als Zeichner und Maler kleiner Kabinettbilder war. Es ist noch zu wenig über ihn bekannt, um den Umfang seiner jedenfalls nicht geringen stilgeschichtlichen Bedeutung abschließend beurteilen zu können. Sein Vorbild ist Correggio gewesen, von dem er Hauptwerke kopiert und ungescheut Einzelheiten übernommen hat. Wenn er die Bewegtheit in dessen späten Madonnen-Kompositionen zum immer Heftigeren übertreibt, so kann vielleicht auch römischer Einfluß im Spiele sein. Orsis Interesse an Michelangelo sowie ein römischer Aufenthalt (1554—55) sind überliefert. Was seine Gemälde der späteren Jahre trotz der offenbaren Correggio-Nachahmungen von denen des Vorbildes unterscheidet, ist die Vorliebe für kleine, zierliche Formate und damit eine unruhige, kleinteilige Bewegtheit. Gewiß hat er die konstituierende Rolle des vom Jesuskinde ausgehenden Lichtes in der Heiligen Nacht des Berliner Museums (Abb. 82) auf Correggios Dresdner Nacht kennengelernt, neu aber und spezifisch spätmanieristisch ist die Heftigkeit, mit der einzelne bleiche Farben aus dem magischen Dunkel hervortreten (Lichtblau und Lichtgelb um das Jesuskind, Lichtblau, Rosa und Blaßgrün bei den Engeln). Der Vergleich mit Bassanos Nachtstücken der zweiten Manier liegt nahe. Eine Abhängigkeit Orsis braucht aber nicht angenommen werden. Von gleicher Heftigkeit und Unruhe die quirlend wehenden Tücher, die jäh nach vorn stoßenden Bewegungen. Neben diesen erregten Spätwerken (Martyrium der hl. Katharina, Modena; Emaus, London) treten die früheren dekorativen Fresken (Casino di Sopra bei Novellara 1563) zurück: In Orsis Beitrag zum Spätmanierismus liegt seine Bedeutung.

Die Lombardei und Ligurien.

Die Kunst von Mailand im mittleren 16. Jahrhundert war Import aus dem Grenzgebiete von Cremona, die der Zeit um 1600 — eine Blütezeit — ist echt lombardischen Geistes. Getragen wird auch sie von Nicht-Mailändern, zwei Söhnen der an Begabungen so reichen lombardischen Provinz und zwei zugewanderten Bolognesen, von denen wenigstens der eine sich ganz in den Stil seiner neuen Heimat eingewöhnt.



Abb. 83. Cerano, Messe des hl. Gregor. Varese, S. Vittore.
(Photo Morbelli Varese.)

Der andere, der älteste dieser Gruppe, Camillo Procaccini (ca. 1560—1629), wurde noch in Bologna ausgebildet, wo sein Vater Ercole (ca. 1515—1595) zu den geringeren Malern der fruchtbaren Epoche des dritten Jahrhundertviertels gehörte. Camillo war schon ein angesehener Künstler, als er zwischen 1585 und 1590 nach Mailand übersiedelte. Seinen frühen Werken (Hl. Rochus Dresden, 90er Jahre, Krippenbild Bologna, Pinak., Kindermord Piacenza S. Sisto 1600) fehlt es nicht an Schwung und Temperament. Lebhafte Lichtwirkungen weisen auf Correggio, Raumdurchdringung und Kolorit noch deutlicher auf Barocci. Im neuen Jahrhundert verflacht Camillos Kunst, die späteren Bilder wirken wie ausgelaugt in ihrer grauen, stumpfen Tönung mit den langweiligen langen Falten (Verkündigung Certosa di Pavia 1615). Procaccinis Hinneigung zu Barocci läßt nach, — zu neuer Aufmunterung durch den Barock ist er nicht mehr fähig, und seine Fresken im Dom zu Piacenza wirken neben denen des Lodovico Carracci erschreckend schematisch und „manieriert".

Der bedeutendste Meister in Mailand — und einer der Besten der ganzen Zeit — ist Giovanni Battista Crespi genannt Cerano.

Um 1575 in dem kleinen Cerano bei Vigevano geboren, empfängt er seine erste Ausbildung bei seinem Vater und wohl auch in der Schule der Campi. Er erweitert seinen Gesichtskreis durch Reisen nach Rom und Venedig und läßt sich vor 1598 in Mailand nieder. Hier verbringt er sein weiteres Leben. Gefördert durch den großen Federigo Borromeo, wird er allmählich zum angesehensten Maler der Stadt, tut sich aber auch als Bildhauer hervor. 1620 erhält er mit Gründung der Borromeischen Akademie die Direktion der Malerabteilung, 1629 dazu diejenige über die Bildhauerarbeiten der Domhütte. 1632 ist er gestorben.

Daß es in Rom der Stil des Barocci, in Venedig der des Tintoretto und des Veronese ist, den der strebende junge Künstler aufnimmt, läßt auf eine empfindliche und wählerische Ver-

anlagung schließen. Die Herkunft aus der lombardischen Provinz gibt zupackende Derbheit und den Sinn fürs Festlich-Prunkende hinzu: Gaudenzio Ferrari in seinen „modernsten“ Schöpfungen in Varallo wird zum Vorbild genommen. Die deutlichsten Anregungen von Tintoretto (vgl. das Fegefeuer, Parma) beherrschen die Messe des hl. Gregor in S. Vittore zu Varese (um 1600, Abb. 83). Der Mensch, durch dessen Gebet sich das Wunder vollzieht — eben weil nur ein Mensch — ist in den Hintergrund gerückt, unmittelbar wirkt die göttliche Gnade und zieht aus der brandigrotbraunen Glut des höllischen Feuers die befreiten Seelen empor in kühle, graue Ferne. Ganz mittelalterlich wird die Idee des Bildes durchs Wort verdeutlicht — in dem Spruchband mit der Inschrift: Fac eas de morte transire ad vitam. Und diese Sehnsucht nach Vergeistigung schafft sich ihre Form, indem eigentliche „Person“ des Bildes der hornförmig nach oben und hinten sich ziehende Hohlraum ist, in welchem die im einzelnen, nur durch ihre wechselnden Bewegungsrichtungen bedeutungsvollen Menschen hinaufgesogen werden.

In denselben reichsten Jahren des Cerano entstehen seine Beiträge zu dem Gemäldezyklus, mit dem im Mailänder Dome der jüngst dahingegangene Vetter des Federigo Karl Borromeo gefeiert wurde. Aus einem dieser Bilder, der Weihung eines Kreuzes durch Karl (Abb. Jb. pr. Ksts. 1925), kann besonders deutlich zum Sprechen gebracht werden, was Cerano seinen Lehrmeistern verdankt: den Lombarden, Veronese und Barocci. Im Sinne des späten Manierismus herrscht kein unübersehbares Gewimmel mehr, und wenn auch die Haupthandlung beiseite geschoben und zwei Nebenfiguren an auffallendster Stelle postiert sind, so spielt sich doch alle komplizierte Bewegtheit auf einer schmalen Bühne ab, was den Überblick erleichtert. Zwei festlich modisch gekleidete Kavaliere, ein Hündchen zu ihren Füßen — die Gruppe verleugnet nicht ihre Herkunft von Veroneses weltlicher Kunst. Ceranos Kolorit aber bedeutet eine höchst selbständige Weiterentwicklung von Baroccis weichen Pastelltönen: Zitronengelb, Grau, Rosarot sind die bevorzugten Farben. Doch werden sie nicht zu Sfumaturen zusammengefaßt, sondern in präzise facettierten Flächen gegeneinandergestellt, mit einer Empfindlichkeit für den Wert der klaren Farbe und der klaren Form, wie sie sich in der ganzen Zeit nur beim frühesten Caravaggio in vergleichbarem Maße findet. Ganz dasselbe Gefühl für Präzision führt den Cerano zu seinen merkwürdigen kristallhaften Gewandformationen, die am ähnlichsten bei Gaudenzio vorgebildet sind. Mit diesem außerordentlich fein entwickelten Sinne für abstrakte Form und kühle klare Farbe gehört Cerano zu den letzten großen Verkündern des manieristischen Ideales. Erst etwa 1615 setzen sich in seinem Schaffen gewisse barocke Tendenzen in Farbgebung und Raumauffassung durch. Allein noch in der jüngst aufgedeckten großen Lunette der Madonna degli Appestati in S. Maria delle Grazie von 1632 zeigt sich, wie er im Innersten bis zu seinem Tode Manierist bleibt, ohne daß irgendein Mattwerden diesen letzten Manierismus seiner Gewalt beraubte — zu einer Zeit, bedenke man, da 20 Jahre seit dem Tode des Caravaggio und des Annibale Carracci vergangen sind.

Das außerordentlich lange Verharren im Manierismus zeichnet überhaupt Mailand aus und bestätigt aufs neue die innere Verwandtschaft zwischen der Lombardei und Deutschland. Auch Giulio Cesare Procaccini, der zweite Hauptmeister dieser Generation — Mailänder, wiewohl er aus Bologna stammt —, nimmt erst spät und nicht eben überzeugt Elemente des Barock in sich auf.

Geboren um 1570 als Bruder des Camillo widmete er sich zunächst der Skulptur und wandte sich erst um 1600 der Malerei zu. So fehlt bei ihm jede Verbindung mit der bolognesischen Tradition. Sein Ruf hat sich rasch verbreitet, und schon 1610 fiel ihm ein ebenso großer Anteil an den Bildern des Karls-Zyklus für den Dom zu wie Cerano. Bis auf einen Aufenthalt in Genua (1618 f.), blieb er bis zu seinem Tode 1625 in Mailand.



Abb. 84. G. C. Procaccini, Beschneidung. Modena, Pinakothek. 1613—16. (Photo Orlandini.)

Am bekanntesten haben ihn seine Heiligen Familien gemacht, die sich nicht selten in öffentlichen Sammlungen finden (München, Augsburg, Dresden, Wien, Mailand Brera usw.), und in denen in weicher Bewegtheit die Gestalten so zueinander geordnet sind, daß sie dekorativ die ganze Bildfläche füllen. Ein goldigbrauner Gesamtton herrscht: Neigungen und Biegungen von leicht wollüstiger Geschmeidigkeit. Gern spielt ein weich-sinnliches Lächeln um die halbgeöffneten Lippen, zwischen denen die Zähne sichtbar werden. Das Sentiment weist auf Parmigianino zurück, auf Cerano dagegen die typische steinartige Gewandbehandlung mit den scharfgratigen Adern und der Engelstyp mit den langen, feinen Gliedern, der üppigen Perücke und den Abflattern einzelner dünner Stoffstreifen. Von Cerano und Parma muß Giulio Cesare die Grundlagen seines Stiles empfangen haben. Auch die farbige Haltung findet sich am ähnlichsten in Parma — in den Spätwerken des Bedoli.

Diese besten Bilder werden bis etwa 1612 entstanden sein, dem Jahre der Ausmalung einer Kapelle in S. Antonio Abbate. Denn schon auf der von 1613—16 stammenden Beschneidung in der Galerie von Modena (Abb. 84) ist — genau wie bei dem gleichzeitigen Cerano — eine Wendung zum Energischeren, Buntfarbigen und Freier-Räumlichen zu spüren, die in ausgesprochenen Spätwerken (Frauenraub Dresden, Altar Genua S. Maria di Carignano) noch deutlicher wird. Aber — wiederum wie bei Cerano — vermag sie den Kern seines manieristischen Stiles nicht zu berühren.

Während also Procaccini wie Cerano im wesentlichen als Manieristen zu gelten haben, steht die Kunst des Pier Francesco Mazzucchelli genannt Morazzone unmittelbar auf der Grenze zum Barock.

Geboren wurde er angeblich 1571 oder 73 in Morazzone in den lombardischen Bergen. Als hauptsächlicher Lehrer wird Salimbeni in Rom genannt, und tatsächlich hat Morazzone der römischen Lukas-Akademie angehört. Bald darnach muß er sich in Mailand niedergelassen haben. Vorher soll er sich in Venedig aufgehalten und Tintoretto studiert haben. Datierte Werke gibt es seit 1605. 1626 ist er während der Ausmalung der Domkuppel in Piacenza, die dann von Guercino vollendet wurde, gestorben.

Es ist aus seinem Schaffen leider noch zu wenig bekannt, als daß sich eine Entwicklung deutlich ablesen ließe. Einerseits ist der Anschluß an die heimisch-lombardische Tradition offenbar. Die fliegenden Engel der Kalvarienbergkapelle am Sacro Monte von Varallo (1605, Abb. 85) entsprechen in der Gesamtauffassung denen des Gaudenzio am gleichen Orte und im einzelnen der Proportionen und der Falten dem Stile des Cerano und Procaccini. Andererseits verleugnen

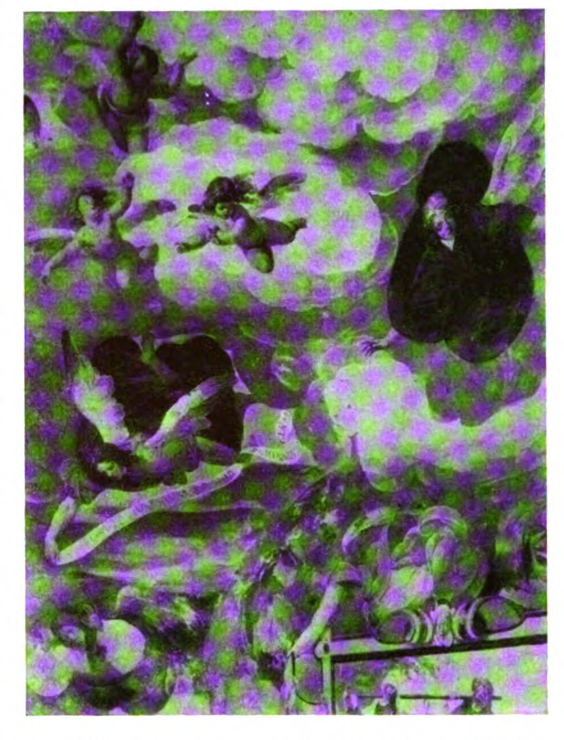


Abb. 85. Morazzone. Fliegende Engel, Varallo, Sacro Monte.
(Photo Pizzetta Varallo.)

sich auch weder die Anregungen von der heiteren Lust am Fabulieren und dem hellen Kolorit des Salimbeni noch von der Figurenkomposition des Tintoretto (beides z. B. in den Geschichten der Rosenkranzkapelle in S. Vittore zu Varese, 1615 bis 1617). Sehr bereichert wird das Bild des Künstlers schließlich durch eine Reihe kleiner Andachtsbilder von außerordentlichem malerischen Schwung mit schwarzen Schatten, grellem Licht und grimassierenden Gesichtern, erregt und erregend über die Leinwand gefegt (z. B. Hl. Franziskus, Sammlung Prof. D'Ancona, Mailand). Man mag sich auch bei diesen Bekenntnissen starker Leidenschaft an Tintoretto erinnert fühlen — wahrscheinlicher ist, daß eine Verarbeitung der Beleuchtungsprobleme des Caravaggio und Borgianni hier zum ersten Male vorausgesetzt werden darf. Gekannt haben muß sie Morazzone jedenfalls; denn gleichzeitig sind alle drei Künstler in Rom tätig gewesen. Die Bedeutung malerischer Lichtwirkungen hebt auch den Anteil des Morazzone auf jenem Bilde der hl. Ruffina und Secunda in der Brera deutlich heraus, das die drei größten Mailänder Meister gemeinsam geschaffen haben: Cerano, G. C. Procaccini und Morazzone.

Von ihren Schülern ist wenig zu sagen: An Cerano schließt sich vor allem sein Schwiegersohn Melchiorre Gherardini, an Morazzone sein Schüler Cristoforo Rocca an — das Beste aus der Kunst beider und der Procaccini schöpft der letzte bedeutende Mailänder Maler des 17. Jahrhunderts: Daniele Crespi.

Unter den Zeitgenossen der großen Trias ist als ein selbständiger Vertreter der lombardischen Provinztradition, die von Gaudenzio zu Cerano und Morazzone führte, Tanzio da Varallo (ca. 1575—1635) zu nennen, dessen Hauptwerke sich auf dem Sacro Monte seiner Vaterstadt befinden. Ebenfalls Lombarde war Giuseppe Arcimboldo (ca. 1530—1593), Hofmaler am habsburgischen Hofe, der sich durch seine aus Blumen, Tieren usw. zusammengesetzten Bildnisse und Allegorien berühmt gemacht hat — bezeichnende Kuriositäten des Zeitalters der Kunst- und Wunderkammern. Hervorzuheben sind endlich zwei Bildnismaler: der ernste und würdige Ambrogio Figino (1548—1608) und die letzte Meisterin der Schule von Cremona, Sofonisba Anguissola (1527 bis 1625). Sie kommt von B. Campi und Gatti her und genießt schon seit den 50er Jahren einen großen Ruf als Malerin. Nacheinander lebte sie in Cremona, Madrid, Palermo, Genua und wieder in Palermo, wo noch van Dyck sie besuchte. Ihre trockenen und sachlichen Bildnisse sind nicht selten (Nivaagaard, Raczinski Posen 1555).

Aus Piemont kommt nur Guglielmo Caccia, genannt Moncalvo (1568—1625) in Betracht, der die entscheidenden Anregungen von Camillo Procaccini empfangen hat.

Bei der Behandlung der Malerei von Genua im 16. Jahrhundert ist ein Schade durch die hier gewählte Anordnung der Darstellung nach Altersgemeinschaften nicht zu vermeiden. Es muß in diesem Falle um der Erkenntnis der Stilstufen willen eine kontinuierliche Entwicklung künstlich zerteilt werden. Denn ebenso fließend wie die Grenze zum reifen, ist diejenige zum späten Manierismus und ist dann der Übergang zum Barock. Die spielerische Kunst der Dekoration hält sich von den tieferen Problemen fern, wesentliche neue Gedanken haben die Decoratori Genovesi dem Bild vom Stile des späten 16. Jahrhunderts nicht hinzuzufügen.



Abb. 86. Cambiaso, Raub der Sabinerinnen. Villa Imperiali bei Genua.

Die Calvi und die Semini sind noch bis zum Jahrhundertende tätig. Hauptvertreter der nächsten Generation sind Cambiasos Schüler Lazzaro Tavarone (1556—1641) und Bernardo Castello (1557—1629), Altersgenossen der florentinischen, römischen, bolognesischen, mailändischen Meister des Überganges. In der Tat gewinnt bei beiden das Gedränge auf den üblichen Schlachten- und Repräsentationsbildern in den Palästen (von Tavarone z. B. Municipio, Pal. Adorno, Villa Paradiso S. Francesco d'Albaro) und den religiösen Aktionen in den Kirchen (Tavarone: Domchor 1622, Castello: besonders gut Hl. Petrus Martyr S. Maria di Castello 1597) eine neue Freiheit der Expansion. Nun erst beginnen sich die Dinge wirklich im Raume zu stoßen — der Eintritt des Barock steht bevor.

Während diese Künstler sozusagen das genuesische Niveau des 16. Jahrhunderts repräsentieren, hebt sich ein Meister aus der entscheidenden Generation des Tintoretto und Veronese hoch über sie empor: Luca Cambiaso.

Geboren 1527 in der Nähe von Genua, erlernt er bei seinem Vater Giovanni die Elemente des römischen Stiles. Er macht sich in Genua selbständig und wird hier rasch zum angesehensten Künstler sowohl für dekorative Fresken wie für Altar- und Kabinettbilder. Erst 1583 verläßt er seine Heimat, um einem Rufe Philipps II. an den Escorial zu folgen, wohin ihm sein Freund G. B. Castello vorangegangen war. In Spanien ist er 1585 gestorben. — Die vollkommensten seiner dekorativen Werke stammen aus den 60er Jahren, so die Ausmalung der Capp. Lercari der Kathedrale, das Fresko der Villa Imperiali, die Decken im Pal. Imperiali und im Pal. De Mari; die vollkommensten der Kirchenbilder aus der späteren genuesischen Zeit: Pietà S. Maria di Carignano, Presepio Gesù e Maria usw. Im Escorial hat sich von seiner Hand u. a. das große Martyrium des hl. Laurentius und die riesige, recht oberflächliche Gewölbemalerei des Paradieses erhalten. Von den Umständen seines Lebens und von seiner künstlerischen Entwicklung ist noch unverhältnismäßig wenig bekannt. Eine ausführlichere Behandlung des Künstlers wäre dringend nötig. Daß die Geschichte seiner unglücklichen Liebe und seines Todes an gebrochenem Herzen nur ein Märchen ist, hat Mario Labò nachgewiesen (Marzocco 1921), dem der Verfasser auch an dieser Stelle für die Unterstützung seiner genuesischen Arbeiten den wärmsten Dank ausspricht.

Man wird Cambiaso schon deshalb gewöhnlich nicht gerecht, weil man seine Kunst nur nach den nicht seltenen kleinen Bildern in öffentlichen Sammlungen beurteilt. Zumeist sind es Gemälde mythologischen Inhalts (z. B. Rom Corsini, Borghese; Genua Pal. Bianco, Circolo Tunnel; Turin, Straßburg) in den für Cambiaso bezeichnenden rosagrauen Tönen, aber ohne den Ernst und die Kraft, die seine größeren Werke auszeichnen. Energische Verkürzungen sind beliebt, doch werden sie nie heftig oder aufdringlich, der Vortrag ist locker und skizzie-

rend. In erster Linie ist aber auch Cambiaso Dekorator gewesen, und seine Hauptwerke sind in den mehr oder weniger unzugänglichen Palästen in und um Genua verborgen. Wieweit Einwirkungen der Kunst des Veronese die festliche Steigerung der dekorativen Gepflogenheiten von Genua begünstigt haben könnten, oder wieweit es sich um eine selbständige Parallelerscheinung handelt, wäre nachzuprüfen. Höchst schematisch wirken neben Cambiasos historischen Fresken (Abb. 86) mit ihrem schäumenden Temperament, der Sicherheit der Verkürzungen und der Eleganz der Bauten die vergleichbaren Arbeiten seiner Genossen. Als Altarbildmaler dagegen zeigt er sich von auffallendem Ernst und von einer Schwerblütigkeit, die seltsam mit den glänzenden Dekorationsfresken kontrastiert. Er hält sich hier — wenigstens in der früheren Zeit — von aller manieristischen Virtuosität fern; unfroh und düster ist der Vortrag der Pietà in der Carignanokirche, herb und streng sind die Mariengestalten auf den nächtlichen Anbetungen des Kindes (Gesù e Maria, Brera usw.).

Seit Cambiasos Weggang war man in Genua auf auswärtige Maler angewiesen. Eine einheimische Schule existierte nur noch für die Dekorationskunst. So kommt es zu einem längeren Intervall zwischen dem letzten Manierismus und dem Beginn des selbständigen Barock. Zunächst sind es drei Toskaner, deren kirchliche Gemälde um und nach 1600 in Genua Absatz fanden: G. B. Paggi (1554—1627), ein gebürtiger Genuese, der aber seine ganze Ausbildung in Florenz empfangen hatte, der Sienese Pietro Sorri (1556—1622) und der Pisaner Aurelio Lomi (1566—1622). Neben dieser matten Malerei des Überganges steht die positivere der Barocci-Richtung: Baroccis Kreuzigung entstand schon 1596, Vanni und Salimbeni arbeiten damals wiederholt und längere Zeit in Genua, seit 1618 ist für einige Zeit G. C. Procaccini in Ligurien, und schließlich erfolgt schon gleichzeitig mit diesem Import die Invasion des jungen, nordischen Barock mit dem Aufenthalte des Rubens (1606—1608) und dem — da die Zeit reifer geworden war — noch einflußreicheren des van Dyck (1621—1627). Hier knüpfte der genuesische Barock an, dem die Stadt ihre hervorragendsten Maler zu danken hat.

Mit der Betrachtung der genuesischen Verhältnisse ist die Übersicht über die italienische Malerei des späten Manierismus abgeschlossen, und die Darstellung könnte sich nun, nachdem nicht selten bereits von Erscheinungen des Überganges zum Barock die Rede gewesen ist, diesem neuen Stile zuwenden, wenn nicht eben die stilgeschichtliche Periodisierung in Manierismus und Barock als aufeinanderfolgende Kunst- und Geistesstile noch zu umstritten wäre, um nicht ein abschließendes Wort erforderlich zu machen: Gewiß geht es im 16. Jahrhundert nicht anders als im 15. oder 17.: Nicht alle Künstler sind gleich überzeugte und überzeugende Künder der Probleme ihrer Zeit, und nur in wenigen der Größten offenbart sich der Stil in aller Reinheit. Üblicher ist eine Abschwächung durch individuelle Begrenztheiten. Manche Züge werden von der Renaissance übernommen — ihr heiter-weltlicher Geist bleibt besonders in den dekorativen Schöpfungen lange lebendig; an einigen Stellen zeigte sich sogar die Möglichkeit eines unmittelbaren Verbindungsweges von der Renaissance zum Barock (Correggio-Barocci-Carracci oder Tizian-Veronese-Carracci). Grundsätzlich neu aber ist das Verhältnis der Menschen zu Gott und Welt, das eigentlich Ausschlaggebende auch für die Schöpfungen der bildenden Kunst. In der geistesgeschichtlichen Einleitung war von ihm gesprochen worden, aber erst die Schilderung der einzelnen Kunstströmungen und Künstler kann dem Betrachter die innere Einheit zwischen dem Geiste des Zeitalters der Gegenreformation und dem Stile des Manierismus ganz erschlossen haben. Es muß also notwendig die ganze Epoche von 1515 bzw. 1530 bis 1590 bzw. 1620 als eine ge-



schlossene Stileinheit behandelt — und demnach auch mit einer eigenen Stilbezeichnung versehen werden. Daß dies weder bei Schmarsow noch bei Wölfflin oder Strzygowski geschehen ist, mußte eine offensichtliche Verlegenheit dieser Autoren dem späteren 16. Jahrhundert gegenüber zur Folge haben.

Schmarsow, Barock und Rokoko, S. 176, gibt zu, man müsse „doch neben Vignola die Existenz der Spätrenaissance auch in der Malerei der ewigen Stadt anerkennen. Aber die Geschichte des Barockstiles befaßt sich jedenfalls nicht mit ihnen, sondern erst mit dem Auftreten der Carracci . . ."

Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 3: „Die Höhe ist nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden. Schon stellen sich die Vorboten des neuen Stiles ein; hier, dort; sie werden häufiger, sie gewinnen die Übermacht, reißen das Ganze mit sich: der Barock ist geworden. Will man für den fertigen Stil ungefähr das Jahr 1580 annehmen, so ist dagegen nichts einzuwenden."

Strzygowski, Raffael und Correggio, S. 80: Die Neuerungen des Leonardo, des Bramante und Michelangelo seien so groß, „daß dadurch die Renaissance aus den Angeln gehoben wurde. Italien hat ein halbes Jahrhundert gebraucht, um sich in diese Werte einzuleben, und als man 1580 wieder zur Besinnung kam, war der Barock fertig."

Das Wort Manierismus ist nicht nur die geeignetste Bezeichnung, weil es in sich einen wesentlichen Zug des Stiles ausdrückt, sondern auch weil es bereits von den verschiedensten Seiten für die verschiedensten Erscheinungen der Zeit gebraucht worden ist: für den ganzen Stil des 16. Jahrhunderts von Pinder und Panofsky, für eine allgemeine, immer wiederkehrende Kunstart von Fröhlich-Bum und Hoerner, für einen enger fixierten Teil der Kunst des 16. Jahrhunderts von den älteren italienischen Quellen, von Burckhardt, Grimm usw., von Weisbach, aber auch von Dvořák (Tintoretto, Greco) oder Max I. Friedlaender (Antwerpener Manieristen um 1515). Eine Einbürgerung dieser Benennung für einen so fest umrissenen Begriff, wie es der Kunststil des 16. Jahrhunderts ist, würde daher nach des Verfassers Überzeugung einen Fortschritt auf dem Wege der begrifflichen Klärung in der Kunstwissenschaft bedeuten.

II. FRÜHER UND REIFER BAROCK.

Einleitung.

Gewiß ist der Begriff des Barock der Kunstwissenschaft ungleich vertrauter als der des Manierismus, aber auch seine Definition kann noch keineswegs als festgelegt betrachtet werden, und oft genug sieht man ihn in einer Weise erläutert, die nur auf eine beschränkte Zahl von Phänomenen des 17. Jahrhunderts paßt, andere für den Stil der Zeit sicherlich ebenso wichtige Erscheinungen aber völlig beiseite läßt: Bernini, Rubens und heute wohl auch Rembrandt und Velasquez werden allgemein als barocke Meister empfunden — Poussin wird ebenso allgemein außerhalb des Barockbegriffes gestellt. Und doch heißt es letzten Endes jeder historischen Wissenschaft den Boden unter den Füßen wegziehen, wenn man behauptet, daß das Phänomen eines lebendigen und Allem gemeinsamen Zeitgeistes in irgendeiner Epoche nicht bestanden habe, anstatt bescheiden zu sagen, daß es nur unseren Instrumenten noch an Feinheit gebricht, einen einheitlichen Zeitstil auch da zu verspüren, wo er sich in weniger einheitlichen Formen äußert als etwa im Manierismus oder im Rokoko. Gewiß gehört nun der Barock zu den gegensatzreichsten Epochen; trotzdem aber brauchte sein Stilbegriff keineswegs übermäßig gedehnt und dadurch seines eigentlichen Lebens beraubt oder gar der Tatsachenbestand vergewaltigt werden, wenn man es einmal unternähme, zu zeigen, daß in einer Definition des Barock als Inbegriff des ganzen Lebensgefühles seiner Zeit auch Poussin oder jeder



beliebige andere Künstler oder Forscher des Jahrhunderts seinen festen und bestimmten Platz hätte. Auf breiterer geistesgeschichtlicher Grundlage hat dies der Verfasser im Repertorium 1928 versucht. Hier dagegen handelt es sich nur um Italien, und so darf es die Aufgabe der folgenden Seiten nur sein, die geistes- und kunstgeschichtlichen Grundlagen dès Barockstiles so zu umschreiben, daß die weitere, italienische Maler aller Art umfassende Darstellung sicher auf ihnen aufbauen kann. In der Geschichte der Malerei erfolgt die Wendung vom Manierismus zum Barock mit den Großtaten des Caravaggio und Carracci um 1590. In genau dieselben Jahre fallen nun auch die ersten Symptome der entsprechenden geistesgeschichtlichen Wandlung.

Es empfiehlt sich wiederum, wie anläßlich der Krise um 1520, von den Tatsachen der Geschichte als den verläßlichsten Indizien auszugehen. An den Anfang mag da jenes genau ins Jahr 1590 fallende Gespräch zwischen Sixtus V. und dem venezianischen Gesandten Donato gestellt werden, in dessen Folge sich der Papst aus politischen Rücksichten vom allerkatholischsten König von Spanien abwendet und die Versöhnung mit dem ketzerischen Heinrich IV. von Frankreich anbahnt, die wirklich 1595 erfolgt, ein Schritt, undenkbar bei einem wahren Gegenreformationspapste wie Pius V. Eine noch lautere Sprache redet sodann die Niederlage des Papsttums gegen Venedig, als es im Jahre 1606 noch einmal mit Interdikt und Exkommunikation seine Macht beweisen will und unter Billigung der venezianischen Geistlichkeit zu hören bekommt, daß es sich allein in die geistliche Rechtsprechung mischen dürfe, daß aber die weltliche Gewalt ebenso auf göttliche Anordnung zurückgehe und völlig selbständig sei. Es ist nur die Folge derartiger Anschauungen, wenn später Roms Proteste beim Friedenskongreß von Münster — gerade ein Jahrhundert nach dem unter kirchlichem Vorsitz tagenden europäischen Kongreß von Trient — von keiner Seite mehr politisch ernst genommen werden und wenn, der fortschreitenden Entwicklung der zweiten Jahrhunderthälfte gemäß, der Papst zum Pyrenäischen Frieden 1659 schlankweg nicht zugelassen wird. Dieser neuen Vorherrschaft der diesseitigen gegenüber den jenseitigen Machtfaktoren können sich auf die Dauer nicht einmal die Päpste persönlich entziehen. Mehr und mehr kommen sie zu der Einsicht, daß sie nur noch auf politischer und nicht mehr auf geistlicher Basis etwas erreichen können. Urban VIII. (1623 bis 1644), der Barberini-Papst, der am Eingang des italienischen Hochbarock steht, war der erste, der hier ganz klar gesehen hat. Ranke schreibt über ihn: „Clemens VIII. fand man in der Regel mit den Werken des hl. Bernhard beschäftigt; bei dem neuen Papst Urban VIII. lagen dagegen die neuesten Gedichte oder auch Fortifikationszeichnungen auf dem Arbeitstische." Ranke führt weiter an charakteristischen Einzelheiten an: die Begründung einer Gewehrfabrik in Tivoli, die Umgestaltung der vatikanischen Bibliothek in ein Zeughaus, vor allem aber die Annäherungen an Gustav Adolf. Urban als erstem Papste seit langem waren diese weltlich-militärischen Mittel auch innerlich ganz entsprechend: Hier hatte die neue Zeit einen Vollmenschen des gesunden, kraftstrotzenden Barock auf den Papstthron gehoben. Wir wissen, daß er außerordentlich gern gut aß und trank, daß er viel — und antikisch — dichtete, ja, daß er sich zu Lebzeiten ein Denkmal errichten ließ. Was Wunder, daß diese Verweltlichung nach dem Papsttum auch alle anderen religiösen Institutionen ergriff, vor allem den Jesuitenorden, in dem sich erst jetzt die gefährliche Moral des Probabilismus mit all ihren Konsequenzen ausbreitete.

Verweltlichung — das ist das Schlagwort, unter dem sich die Grundideen der italienischen Geschichte des 17. Jahrhunderts zusammenfassen lassen. Verleiht man ihm einen genügend weiten und positiven Sinn, so gilt es auch für die Grundideen des Fühlens und Denkens, und somit der Religiosität, in der sich das Fühlen jeder Zeit am klarsten spiegelt, und der Wissenschaft. Was zunächst die Frömmigkeit des neuen Jahrhunderts in Italien betrifft, so nimmt sie nicht so sehr ab, als daß sie ihren Charakter verändert. Noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein lebte das Volk des Südens gleichsam auf vertrautem Fuße mit dem leibhaftigen Gott, mit den Engeln, den Heiligen und dem Teufel, mit Wunder und Zauberei. Nur hat all dies gegenüber dem Zeitalter der Gegenreformation ein Maß von sinnlicher Vergegenwärtigung erreicht, das im Abendlande unerhört ist. Auch handelt es sich nicht mehr oder nur noch scheinbar um Auslöschung der sündhaften Körperlichkeit, vielmehr dienen die neuen pomphaften Kirchen dem weltfreudigen Verlangen, sich selbst unter Wahrung seiner Persönlichkeit und nur durch eine Steigerung derselben in die ganze Herrlichkeit des unendlichen Alls auszudehnen.



Versinnlichung des religiösen Apparates und Sehnsucht nach dem Unendlichen sind die Hauptsymptome der gewandelten Gläubigkeit des 17. Jahrhunderts.

Was zum anderen die Wissenschaft angeht, so ist die Großtat des Barock die Begründung der exakten Naturforschung. Gleichzeitig setzt die große bis in unsere Tage fortdauernde Entwicklung der modernen Astronomie, der experimentellen Physik, der experimentellen Medizin ein und wird charakteristisch begleitet von der Philosophie der Descartes und Spinoza, der Bacon und Cherbury mit einer „more geometrico" aufgebauten strengen Systematisierung, mit induktiver Methode und Unterordnung der Welt unter die Dogmen der natürlichen menschlichen Vernunft. Selbstverständlich liegt auch hierin eine Verweltlichung, insofern die neue Lehre eine Ableugnung theologischer Dogmen bedeutet: Die Schöpfungsgeschichte der Bibel muß zweifelhaft werden, Gott kann nicht mehr außerweltlich, sondern nur noch innerweltlich und in jedem Dinge gleich wirksam gedacht werden, die Erde steht nicht mehr im Mittelpunkte des Alls, und der Mensch nicht mehr im Mittelpunkte der Erde. Eine neue Generation weltfreudiger Erforscher und Entdecker mußte erstehen, ebenso gesund, stolz, expansiv in ihrer Art wie Papst Urban. Dasselbe Geschlecht aber, welches das unendliche Große eroberte, konnte sich mit ganzer Liebe ums unendlich Kleine mühen; denn kraft der neuen Lehren kam nun jedem Ding die gleiche Forschungswürdigkeit zu, die ehedem nur Gott und dem Göttlichen im Menschen zugestanden hatte. Eng verbunden mit dieser befreienden Konzeption der Philosophie ist die astronomische Entdeckung der Unendlichkeit, ein Gedanke, dessen weltumstürzende Größe wir heute kaum noch in vollem Umfange nachfühlen können. Die notwendige Folge der nach allen Seiten machtvoll vorschreitenden Tatsachenforschung mußte ein neuer Glaube an eine mathematisch zu errechnende Naturgesetzlichkeit der ganzen Welt sein. In einem im Abendlande nie dagewesenem Maße beruhte das wissenschaftliche und das künstlerische Denken des 17. Jahrhunderts in der exakten Mathematik. Denn auch in der Kunst bildet der Rationalismus — gleichwertig neben der neuen Konzeption der Unendlichkeit — eine Grundlage des 17. Jahrhunderts, wenn er auch auf italienischem Boden weder in seiner philosophischen noch in seiner religiösen oder künstlerischen Ausprägung genau studiert werden kann. Man muß sich nach Frankreich wenden, um ihn in voller Herrschaft zu sehen, in der Religiosität der Jansenisten, aber auch des Franz von Sales, der Philosophie Descartes', der Dichtung Corneilles.

Geschichte, Religiosität und Wissenschaft zusammen erst ergeben ein Bild des ganzen Reichtums der neuen Zeit und lassen die Wandlung seit der Epoche der Gegenreformation in vollem Umfange verstehen. Diese Wandlung ist in all ihren einzelnen Symptomen vor allem deshalb schwer zu überblicken, weil sie gleichzeitig einen relativ einheitlichen Weltstil, den Manierismus, in einen nach seinen einzelnen Erscheinungsformen vielfältig verzweigten Stil auflöst —, ein Vorgang, wie er sich ähnlich schon einmal zwischen dem einheitlichen Trecento und dem kompliziert gespaltenen 15. Jahrhundert abgespielt hatte. Man vergesse nie, daß stolze Weltlichkeit, Veräußerlichung und Sinnlichkeit nur eine der Äußerungsformen des neuen Geistes (wenn auch die für Italien bei weitem bedeutungsvollste) ist, und daß man erst, wenn man den neuen Pantheismus, die neue Konzeption der Unendlichkeit und den neuen, abstrakte Gesetze mit rechnender Vernunft aufsuchenden Rationalismus hinzunimmt, die geistige Wirklichkeit des 17. Jahrhunderts lebendig wieder zu erleben hoffen darf.

Für das Verständnis der italienischen Kunst des frühen und reifen Barocks ist die Erinnerung an diese geistesgeschichtlichen Grundlagen gewiß nicht müßig, da ja die Kunst wie die Religion und die Wissenschaft einer Zeit stets nur verschiedene Ausdrucksformen ein und desselben Lebensgefühles sind. So bedeutet es eine notwendige Entsprechung, wenn Italien mit dem



Niedergang der Geltung des Papsttums gleichzeitig seine politische Bedeutung, seinen wissenschaftlichen Primat (Galilei ist der letzte Forscher von europäischer Wichtigkeit im 17. Jahrhundert; unter den Philosophen des Früh- und Hochbarock war keiner Italiener) und die künstlerische Führung in Europa verliert. Die wichtigsten Probleme der Barockmalerei wurden seit Caravaggio außerhalb Italiens gelöst, erst von Rubens, dann von Velasquez und am tiefsten im Norden von Rembrandt. Weil der Norden schon seit langem in ganz anderem Maße den Verpflichtungen des Menschen vor dem Unendlichen gedient hatte, weil er die Reformation geschaffen hatte, die zuerst den Einzelnen ganz auf sich selbst stellte, weil er die Natur viel intensiver, aber auch viel problematischer, viel mehr mit dem Dunkel, der Nacht und der Unklarheit sympathisierend erlebte, als es je einem Italiener möglich war — darum konnte nur hier der Barock seinen tiefsten künstlerischen Ausdruck finden. Mit der italienischen Nationalveranlagung ließ er sich keinesfalls in seiner ganzen umfassenden Größe vereinen. Sie war stets auf das Körperliche, Greifbare, Endliche, auf plastische, nicht auf malerische Ideale gerichtet gewesen. So hat Italien im reifen 17. Jahrhundert wohl noch Europas ersten Bildhauer, Bernini, aber keinen Maler seines Ranges geboren. Nur die Gestaltung gewisser Seiten des Barockproblemes kann man also von Italien erwarten: nicht die verinnerlichte, tief menschliche Ethik Rembrandts, nicht den auch im Kleinsten allumfassenden Pantheismus der holländischen Landschafter und Genremaler, sondern vor allem das neue laute Pathos, das ein gesteigert Seelisches nur durch ein gesteigert Körperliches auszudrücken vermag, den neuen Schwung einer impressionistisch-bewegten Technik und den Klarheit und gesetzmäßige Schönheit suchenden Idealismus. Hier nur vermochte die italienische Natur sich ungezwungen auszusprechen. Wie bezeichnend ist es in diesem Sinne, daß die Loslösung der Malerei als modernster und einzig herrschender Kunst aus dem Verbande der übrigen bildenden Künste durch den Primat des Staffelei- und Ölbildes in Italien am unentschiedensten erfolgt und das dekorative und architekturgebundene Fresko hier am längsten seine Bedeutung behält.

All dies gilt in besonders ausschließlichem Maße für Italiens altes Zentrum, den florentinisch-römischen Kunstkreis. Seine Mission ist seit dem frühen, plastischen Manierismus erfüllt. Die fruchtbarsten Schulen werden von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr die der Peripherie, das mit Spanien verbundene Neapel und das der nordischen Kunst verwandtere Genua, das später von Venedig abgelöst wird. Und selbst hier ist die Entwicklung ohne die Einflüsse des Spaniers Ribera und der Flamen Rubens und van Dyck nicht vorstellbar. Wenn schon in diesen lebendigsten Gebieten Anregungen des Auslandes zum Ansporn nötig sind, so verdankt Rom seine Bedeutung im 17. Jahrhundert völlig den Ausländern in engerem und weiterem Sinne. Der Lombarde Caravaggio, der Bolognese Carracci und der Lombarde Maderna eröffnen den Barock, der Toskaner Cortona, der Neapolitaner Bernini, der Lombarde Borromini und der Franzose Poussin sind die Meister der reifen Stufe der Jahrhundertmitte. Ja, für gewisse Spezialitäten, wie die Landschaft und das Genrebild, bleiben die Ausländer so gut wie allein zuständig, was wiederum eminent charakteristisch für den italienischen Geist ist. Das Aufkommen der S p e z i a l g a t t u n g e n dieser Art und ihre Blüte besonders in Holland, ist in diesem geistesgeschichtlichen Momente sozusagen unumgänglich gewesen, da sie den natürlichen künstlerischen Ausdruck eines alle Dinge als gleich forschungs- und damit auch gleich bildwürdig empfindenden Pantheismus und einer auf die „mera experientia“ pochenden induktiven Philosophie bilden und zugleich die Möglichkeit in sich enthalten, den neuen Wunsch zum Unendlichen (in der holländischen Landschaft) und die neue Psychologie (im holländischen Bildnis und Sittenbild) auszudrücken. All diese Tendenzen mußten der nach wie vor dem pathetischen Figurenbilde mit





Abb. 87. Ceresa, Bildnis eines Mönchs. Bergamo, Accademia Carrara. (Photo Alinari.)

gestenreicher Handlung anhängenden italienischen Malerei mehr oder weniger verschlossen bleiben. So lag hier das reichste Tätigkeitsfeld für in Italien lebende Nordländer: den Deutschen Elsheimer, die Franzosen Callot, Claude und Dughet, die Niederländer Pieter von Laer, Miel, Mulier, und die kürzer oder länger in Italien arbeitenden Jan Bruegel, Poelenburgh, Breenbergh, Swanefeldt, Both, Asselyn, Wyck, du Jardin und Lingelbach, um nur einige zu nennen. Daß sie alle genügend Beschäftigung und Absatz fanden, beweist, daß sogar Italien sich ihren tief im Geiste des 17. Jahrhunderts wurzelnden Voraussetzungen nicht zu entziehen vermochte, wenn es auch selbst nicht eben viele solcher Spezialisten hervorbringen konnte. Ein hier eingeschobener Exkurs soll über diese im Zusammenhang informieren und wird dabei auch die Vorstufen und Anfänge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit umfassen, welche als grundsätzlich weniger bedeutungsvoll für den Stil in seiner Gesamtheit im ersten Teile beiseite gelassen wurden.

Die älteste Sondergattung, mit der sich die Malerei von der Alleinherrschaft des religiösen Gemäldes befreite, war das Bildnis, als selbstständiges Kunstgebiet schon im 14. Jahrhundert entstanden und im 15. Jahrhundert durchaus üblich geworden. Die ersten Maler aber, die es sich zu einer Art Spezialität machten, gehören erst dem Cinquecento an: erst Holbein und Moroni, dann Sofonisba Anguissola in Italien, Mor in den Niederlanden, Coello in Spanien. Schon 1545 klagt Aretino, jeder gemeine Mann lasse sich heute porträtieren. Trotzdem wertet noch in dieser Epoche Vasari und Mander das Bildnis als eine untergeordnete Aufgabe, und es konnte sogar bei Tintoretto und Veronese das Wesentliche über ihre Kunst gesagt werden, ohne der Bildnisse im besonderen zu gedenken. Das ändert sich erst durch die betont psychologischen Interessen des Barock. Sowohl Velasquez als auch Frans Hals und bis zu einem gewissen Grade sogar Rembrandt müssen als Spezialisten des Bildnisses angesprochen werden. Wenn Italien nichts ihnen Ebenbürtiges aufweist, so sind oben die Gründe dafür angegeben worden. Es sind Meister des Historienbildes, von denen die besten Bildnisse stammen: Caravaggio und die Carracci, Domenichino und Reni, Fetti und Strozzi, Cortona und Maratti. Wirkliche Spezialisten aber finden sich spärlich. Es genügt, drei Meister zu nennen: Tiberio Tinelli (1586—1638), den nüchternen Strozzi-Nachfolger in Venedig, Giovanni Bernardo Carbone (1614—1683) in Genua, der Anregungen van Dycks verarbeitet, und Carlo Ceresa (1609—1679) in Bergamo, Daniele Crespis Schüler, dessen ausgezeichnet schlichte, ruhig gemalte Bildnisse erst in den letzten Jahren beginnen, wieder Beachtung zu finden (Abb. 87). Der mediceische Hof tat also recht gut daran, sich seinen Leibporträtisten Justus Sustermans (1597—1681, seit 1620 Hofmaler in Florenz) aus den Niederlanden zu verschreiben — und das bei weitem bedeutendste italienische Bildnis des 17. Jahrhunderts stammt von der Hand des Velasquez. Erst im 18. Jahrhundert treten mit Ghislandi, Rosalba und A. Longhi reine Bildnismaler auf, die zu den ersten ihrer Zeit gehören.

Die allgemeinen Ergebnisse: Anfänge mit dem 14. Jahrhundert, Ausbreitung mit der Renaissance, Höhepunkt im Barock, mehr jedoch im Norden als in Italien, und italienische Vertreter unter den besten ihrer Zeit erst im 18. Jahrhundert, wiederholen sich auf dem zweiten Spezialgebiete: der Landschaft. Ein Interesse an der getreuen Wiedergabe eines einzelnen Naturgegenstandes ist seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, ein einheitlicher Naturausschnitt auf den Bildhintergründen seit den Brüdern Limburg, seit Eyck und Witz festzustellen. Das erste reine Landschaftsgemälde ohne Figuren entstand zur Zeit der Hochrenaissance im Norden: Altdorfers Münchner



Waldbild. Streng komponierte und stimmungserfüllte Landschaften auf Gemälden, in denen die Figuren nur noch als Staffage wirken, kennt die italienische Kunst zuerst im venezianischen Giorgione-Tizian-Kreise (Campagnola, Dosso) und bei Polidoro da Caravaggio (s. S. 21), von dem die typisch römische dekorative Kirchenlandschaft ihren Ausgang nimmt, deren Hauptvertreter im späten 16. Jahrhundert Muziano (s. S. 95) und Paul Bril (1554—1626) werden. Hier sowohl wie in Oberitalien wurden mit Vorliebe Nordländer beschäftigt. „Eccelenti pittori di paesi" nennt schon Vasari die Deutschen in Tizians Atelier, von den Niederländern in dem des Veronese hat Peltzer berichtet und mit ihnen die Landschaften in Maser in Verbindung gebracht. (Zu diesen vgl. aber auch Caroto S. Maria in Organo und Brusasorci Erzbischöflicher Palast Verona.) Die bedeutendsten italienischen Landschaften des 16. Jahrhunderts, die Visionen des Tintoretto in der Scuola di S. Rocco (Abb. 100) stehen als gelegentliche, geniale Improvisationen eines Figurenmalers ganz vereinzelt da. — In der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts sind es noch ausschließlicher die Nordländer, die führen: Elsheimer, Claude, Dughet und die holländischen Kleinmeister. Ihnen gleichwertig sind einzig die seltenen Landschaften des Historienmalers Annibale Carracci (Abb. 110). Diesem und Elsheimer folgt die römisch-bolognesische Schule, der die gemessen komponierten Landschaften des Domenichino (Gal. Doria, Wien Smlg. Lanckoronski), die wenigen des Guercino (Casino Ludovisi), die Gemälde des Agostino Tassi (s. u.), die des Giovanni Francesco Grimaldi (1606—1680, Fresken Pal. Borghese, Quirinal), und vor allem Claude Lorrains Werke angehören. Im Gegensatz zu Carraccis und Claudes Richtung steht die hochbarocke, romantische Landschaft des Salvatore Rosa, unter dessen unmittelbaren Schülern auf diesem Gebiete Bartolommeo Torrigiani (jung gest. bald nach 1673) anzuführen ist und zu dessen zahlreichen mittelbaren Nachfolgern auch ein Deutscher, der in Venedig lebende Johann Anton Eismann (1604—1698) zählt. Ein Bestand, nicht zu vergleichen mit dem Reichtum der holländischen Landschaft, deren schönstes Besitztum, das schlichte Naturbildnis, so gut wie ganz fehlt.

Nur auf einem Spezialgebiete der Landschaft haben die Italiener das Bedeutendste im damaligen Europa geleistet: höchst bezeichnenderweise auf dem des Architekturbildes, dessen Thema nicht der unendliche Raum, sondern das greifbare Bauwerk von Menschenhand ist. Was unter dem Namen des Architekturbildes zusammengefaßt wird, ist ein Komplex von prinzipiell sehr verschiedenartigen Dingen, die einer weiteren Gliederung bedürfen. Sie soll hier derart erfolgen, daß das antike vom modernen Architekturbild und in jedem der beiden Fälle wieder die Gesamtansichten von denjenigen einzelner Baulichkeiten gesondert werden. Natürlich gehen diese Möglichkeiten ineinander über, und man hat es z. B. beim antiken, also dem Ruinenbilde, im einen Falle mit einer ganzen Skala von der Landschaft, welche nur antike Ruinen als Lokalkolorit enthält bis zur topographisch exakten Ansicht bestimmter Ruinenfelder zu tun, im anderen Falle mit einer ebenso reichen Skala von der archäologischen Aufnahme eines antiken Bauwerks bis zu theatermäßigen Phantasie-Karawansereien. Die Gattung, in der die Ruinen nur dem Lokalkolorit dienen, gehört der eigentlichen Landschafts- oder der kleinfigurigen Genremalerei an, gleichgiltig, ob sie sich beliebiger Phantasiebauten oder bestimmter Monumente (in ihrem wirklichen oder in beliebigem Zusammenhang) bedient. Sie geht von Polidoro aus und kulminiert einerseits in Poussin und Claude, andererseits in den Bildchen der Asselyn, Weenix usw. Die topographisch getreue Vedute ganzer antiker Stadtteile findet sich zuerst auf einigen Blättern des Codex Escurialensis der Ghirlandajo-Schule, dann hie und da bei Heemskerck und gelangt zu voller Bildwürdigkeit wiederum mit dem Barock (Forum von Brueghel 1593, von Bril 1600). Aber auch hier bringt erst das 18. Jahrhundert die Künstler des höchsten Ranges: Pannini und Piranesi. — Bei der entsprechenden Skala für die Darstellung des einzelnen Monumentes handelt es sich auch um ganz entsprechende Entwicklungsreihen. Die archäologischen Aufnahmen beginnen ebenfalls mit dem Codex Escurialensis und mit Heemskerck. Sie sind als reine Musterzeichnungen und nicht als selbständige Kunstwerke zu verstehen, ebenso wie der reiche Bestand an archäologischen Aufnahmen aus dem späteren 16. Jahrhundert (Dupérac, Lafréry, Dosio) und dem ganzen 17. Jahrhundert. Wiederum erst im 18. Jahrhundert haucht ein großer Künstler, Piranesi, in seinen Vedute di Roma dieser Gattung wahres künstlerisches Leben ein. Durchaus von ihr zu trennen ist das Phantasiebild antikischer Bauten, wie es die eigentlichste italienische Domäne im 17. Jahrhundert bedeutet und bereits um die Mitte des Quattrocento mit der Roma Antica des Ciriaco d'Ancona anhebt.

Seine Quelle bildet nachweislich die hochentwickelte italienische Quadratur-Malerei. Was zunächst aber deren Ursprung betrifft, so liegt er in der Leidenschaft des 15. Jahrhunderts für die Perspektive. Schon von Piero gibt es Gemälde, die nichts als Baulichkeiten zum Gegenstande haben (Urbino, Berlin). Von diesen aus öffnet sich übrigens auch der Weg zu der ebenfalls in Italien am reichsten blühenden Theater-Malerei, die sich über Peruzzis Zeichnungen zu Serlio, zu Palladio und Schritt für Schritt zu den Galli-Bibbiena verfolgen läßt. Peruzzi nun wird von Vincenzo Danti als der „principe dei prospettivi pratici" bezeichnet, und in der Tat ist es seine Sala delle Colonne in der Farnesina neben der raffaelischen Sala di Constantino, von der die große Quadratur-Malerei ausgeht. Die Hauptleistungen im 16. Jahrhundert finden sich natürlich in Oberitalien, bei Veronese in





Abb. 88. Ghisolfi, Ruinen von Karthago. Dresden.
(Photo Bruckmann.)

Venedig und Tibaldi in Bologna, während Rom noch der wandbejahenden Grotteske zugetan bleibt. Erst mit dem Barock und seiner Begeisterung für verblüffende Augentäuschung und mächtige Weite wird auch Rom gewonnen. In Tommaso Lauretis (ca. 1525—1605) Decke der Sala di Constantino und in der Sala Clementina der Brüder Alberti herrschen noch strenge Architekturformen und ein klarer Gegensatz von Bauteilen und freigelassenem offenem Himmel. So bleibt es noch bei dem großen Quadraturisten der Carracci-Schule, dem schon als Landschafter genannten Agostino Tassi (1566 oder 1581/82 bis etwa 1644), der 1609 in S. Onofrio, seit 1611 im Quirinal und Anfang der 20er Jahre in den Palästen Lancelotti, Rospigliosi, Costaguti malte. Das Zentrum der italienischen Quadratur-Malerei ist Bologna gewesen. Mit Girolamo Curti, gen. Dentone (ca. 1576—1632) beginnt die Entwicklung hier auf der Stufe Tassis. Seine Schüler sind Agostino Mitelli (1609—1660) und Angelo Michele Colonna (1600—1687) gewesen. In Colonnas Frühwerken (Parma S. Alessandro 1625, Bologna Sala Urbana Rathaus 1630) lebt noch die strenge Symmetrie Dentones, aber in der bedeutungsvollen Zeit des Überganges zum Hochbarock um 1630 beginnen auch bei Mitelli-Colonna (Pal. Pitti 1636—1641, Sassuolo 1646) lebhafte Helldunkel-Kontraste, reichere Wanddurchblicke mit Treppen, Kuppeln, geschwungenen Kolonnaden und komplizierten Vor- und Rücksprüngen der Decken-Balustraden. Zu immer freierer dekorativer Auflösung führte dann der Spätbarock, den in Bologna z. B. Franceschinis Mitarbeiter Luigi Quaini (1643 bis 1717) vertrat. Von Bologna aus beeinflußte dieser neue Dekorationsstil große Teile von Italien: erst auf der Stufe Dentones Venedig mit Domenico Bruni (1591—1666, Decke S. Martino), dann aber im Spätbarock mit dem großen Andrea Pozzo Rom und Österreich, mit Brozzi und den Brüdern Haffner (Enrico 1640—1702, Anton 1654—1732) Genua, mit Giov. Antonio Fumiani (1643—1700, Decke S. Pantaleone) Venedig.

Quadraturisten sind es nun, denen die Begründung des phantastischen Ruinenbildes verdankt wird: dem genannten Dentone in Bologna, Viviano Codazzi aus Bergamo (ca. 1603—1672) in Neapel, Ottavio Viviani (um 1640) in der Lombardei. Sein und vor allem Salvatore Rosas Schüler Giovanni Ghisolfi (1623—1683) darf als der beste Vertreter der Gattung im 17. Jahrhundert gelten (Abb. 88). Doch bringt auch hier erst das 18. Jahrhundert mit Pannini und Piranesi in Rom, mit Hubert Robert und einigen Werken des Venezianers Marco Ricci (Vicenza Pinak.) den letzten Aufschwung, durch den das Architekturbild in die vorderste Reihe rückt.

In voller Parallelität mit den antiken entwickeln sich die modernen Darstellungen: die gleichen Skalen sind zu bilden, einerseits unter den Gesamtansichten von der topographisch getreuen Wiedergabe einer Stadt bis zur freien Landschaft mit einer (erfundenen oder wirklich existierenden) Stadt im Hintergrunde, andererseits unter den einzelnen Monumenten von der architektonischen Aufnahme bis zum Phantasiegebilde. Natürlich sind dabei die Grenzen gegen das Ruinenbild schon dadurch fließend, daß zum Stadtbilde des modernen Rom eben auch die Ruinen notwendig gehören. — Die topographisch getreue Stadtansicht war schon im 15. Jahrhundert häufig



(Albertis untergegangene Ansicht Venedigs mit dem Markusplatze, Pinturicchios ebenfalls zugrunde gegangene Stadtansichten im Belvedere-Palast, die von Egger veröffentlichten ältesten römischen Stadtpläne, die Ansicht von Neapel von 1479, der venezianische Holzschnitt des Barbari von 1500 usw.). Im 17. Jahrhundert aber ist sie in Italien kaum anzutreffen. Ihre wichtigsten Namen sind vielmehr Vermeer und Ruisdael in den Niederlanden, Callot in Frankreich, Velasquez-Mazo in Spanien, Merian und Hollar in Deutschland. Wieder stellt sich Italien erst im 18. Jahrhundert mit der venezianischen Vedutenmalerei an die Spitze. — Auch was das Einzelmonument oder den Architektur-Ausschnitt, das „Motiv“ betrifft, ist im 17. Jahrhundert der Norden führend: Vermeers Straße bedeutet den Höhepunkt künstlerischer Unabhängigkeit von topographischen Interessen, Berckheyde und van der Heyden das Beste unter den getreuen Bautenbildnissen. Geht man auch hier auf die Anfänge zurück, so finden sich architektonische Aufnahmen ohne künstlerische Gesichtspunkte schon in Heemskercks Skizzenbuch, findet sich aber noch früher eine getreue Wiedergabe des Markusplatzes bereits auf Gentile Bellinis berühmtem Prozessionsbilde von 1496. Gerade Venedig liebt auch weiterhin die Wiedergabe seiner Baulichkeiten als Schauplatz von Historien (Fr. Bassano, Giuseppe Ens), und dieser Weg leitet unmittelbar über Luca Carlevaris (1665—1731) zu den großen Venezianern des 18. Jahrhunderts, zu Canaletto, Guardi und Bellotto. Diese selben Meister sind es schließlich auch, mit denen die moderne „Phantasie-Vedute“ gipfelt (Canaletto Parma 284, Bellotto Dresden 634—636), welche in den meisten Fällen freilich von dem entsprechenden antikischen Thema kaum zu trennen ist.

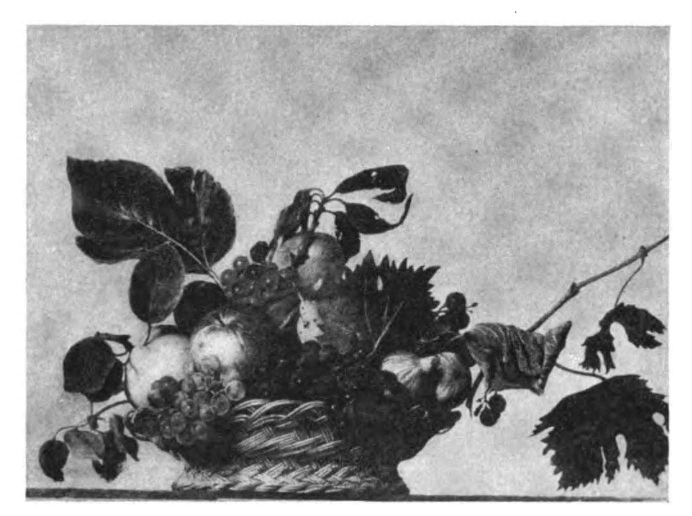


Abb. 89. Caravaggio, Fruchtkorb. Mailand, Ambrosiana.
(Photo Anderson.)

Die Entwicklung der römischen Stadtansicht verläuft genau parallel der venezianischen. Der Reihe Carlevaris-Canaletto-Guardi entspricht hier in deutlicher Übereinstimmung diejenige, welche von Gaspar van Wittel (1647—1736) über Pannini zu Piranesi führt.

Es kann nicht wundernehmen, daß die Entwicklung der verschiedenen Spezialgattungen ganz parallel verläuft; denn jeder neue Schritt auf ihrem Wege zur allmählichen Erstickung aller übrigen Malerei, der sein Ziel mit dem Impressionismus erreicht hatte, entspricht ja einer neuen Etappe der „Entzauberung der Welt“. So hebt auch die Geschichte des Stillebens im 14. Jahrhundert an, mit den Blumenvasen der Verkündigungsbilder, den Rand-Drôlerien der Handschriften, den subtil abkonterfeiten Einrichtungsgegenständen der Innenräume, und schon im 15. Jahrhundert gibt es auf einzelnen Bildausschnitten die entzückendsten Stilleben (Eyck, Antonello, Carpaccio). Die volle Verselbständigung der Gattung erfolgt, wie nicht anders zu erwarten, wieder um 1500 und im Norden: Dürers und Cranachs tote Vögel, die 1504 von Barbari auf dem Münchner Bilde nachgeahmt wurden, Dürers Rasenstück, Veilchen usw. Auch die weitere Geschichte des Stillebens im 16. Jahrhundert spielt sich ausschließlich im Norden ab. Dvořák hat ihre Entwicklung von der Nebeneinanderreihung zur allmählichen bildmäßig einheitlichen Komposition gezeichnet. Aus Italien sind nur wenige Ableger der Aertsen und Bueckelaer zu nennen: Vincenzo Campis beide Bilder in der Brera und die Passerotti zugeschriebenen Stilleben der ehem. Sammlung Messinger (Abb. Arte 1913). Das Prinzip der Reihung einzeln gesehener Gegenstände aber bleibt in Italien noch bis ins 17. Jahrhundert hinein giltig: so in Neapel bei Luca Forte (tätig um 1650), von dem noch keine Werke bekannt sind, und in Florenz bei den sehr interessanten kürzlich entdeckten Stilleben des Jacopo da Empoli von 1624 (Abb. Boll. d'Arte 1922). Überwunden wird dieses Prinzip in den Niederlanden durch die Tier- und Blumenmaler der Rubensschule, denen es dann wieder in Italien nicht an Nachfolge gefehlt hat. An Zahl ist die Gruppe der Blumenmaler, an Wert der eine Strozzi mit seinem Küchenbild des Palazzo Rosso (Abb. 125) überlegen. Was die Blumenmaler betrifft, so war hier der Anschluß an den Norden um so mehr gegeben, als sich Jan Bruegel 1590—1596, Daniel Seghers um 1615 und Abraham Bruegel seit 1665 bis zu seinem Tode selbst in Italien aufhielten. Besonders in Rom finden sie Anklang: Mario Nuzzi gen. dai Fiori (1603—1673), der heute als Schlachtenmaler berühmtere Michelangelo Cerquozzi, der Hamburger Christian Berentz (1658—1722) sind zu nennen. Während nun bei all diesen Künstlern noch der Reichtum des Gegenständlichen die Haupt-

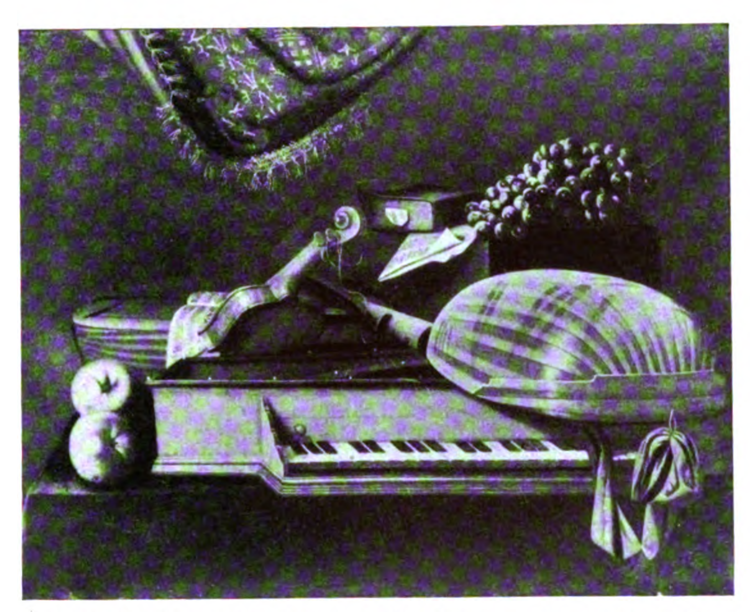


Abb. 90. Baschenis, Stilleben. (Mit Genehmigung der Kunsthandlung P. Rusch, Dresden.)

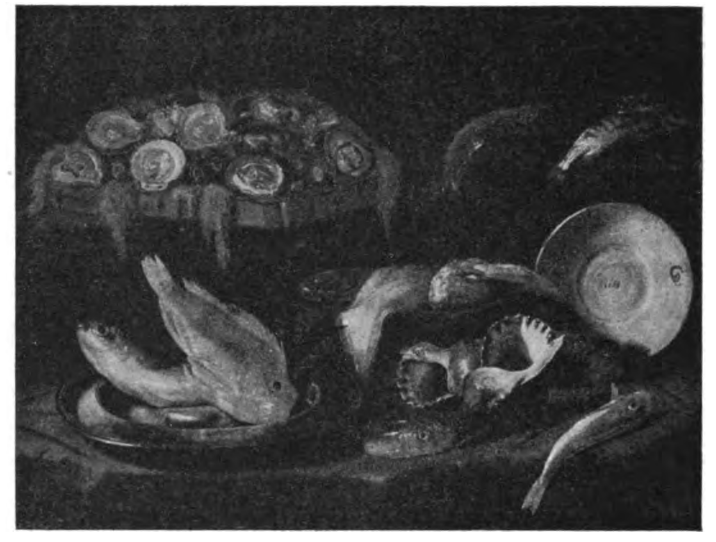
rolle spielt — die Parallele zu der zunächst topographisch interessierenden Vedute — ist der Schritt zum Stilleben als rein malerischer Aufgabe schon vom jungen Caravaggio getan worden. Mit seinem Fruchtkorb in der Ambrosiana (Abb. 89) siegt das artistische über das gegenständliche Interesse. Das Gemälde steht als selbständiges Stilleben in Caravaggios Werk allein und hat unmittelbare Nachfolge bezeichnenderweise nur im Norden, vor allem im Snyders-Kreise (Turin: „Jacob van Es") gefunden. Anders im Falle der Stilleben auf Caravaggios Figurenbildern wie dem Berliner Amor (Abb. 95). Von ihnen stammen insbesondere die hervorragenden Kompositionen aus Musikinstrumenten von dem Bergamasken Evaristo Baschenis (1617—1677). Mit einer wahrhaften Kubisten-Freude an dem Aufbau komplizierter körperlicher Gebilde aus den einfachen geometrischen Formen hölzerner Instrumente ordnet er seine Stilleben zusammen, die koloristisch und taktisch ihre Wirkungen aus dem Gegeneinander von glatten, undurchdringlichen holzbraunen Geräten, dunkelgrünen oder dunkelroten mit Gold abgesetzten Vorhängen und der Pointe einer irgendwo eingefügten runden Frucht gewinnen (Abb. 90).

Die Tat des Caravaggio eilte ihrer Zeit weit voraus. Erst die 30er Jahre brachten der Forderung nach inniger Versenkung in jeden beliebigen Naturgegenstand und Wiedergabe um der reinen malerischen Schönheit willen reichere Erfüllung: Im Norden entstehen nun die Stilleben der Claesz, Heda oder Kalff und diejenigen auf den Bildern von Rembrandt und Vermeer, in Spanien die von Zurbaran, Velasquez, Ribera. In Italien dagegen bleibt charakteristischerweise auch jetzt der Wunsch nach gegenständlichem und dekorativem Reichtum ausschlaggebend. — Es sei eine kurze, topographisch angeordnete Übersicht angefügt: Der Stillebenmaler der Carracci-Schule war Pietro Paolo Bonzi gen. Gobbo dei Carracci (gest. 60jährig zwischen 1623 und 1644). Sein Stil hat sich noch nicht mit Sicherheit ermitteln lassen. Am richtigsten dürften die Zuschreibungen Marangonis sein: schlichte Gemüsestücke in fetten grauen und grünen Tönen. Aus der Emilia selbst weiß man von einem Stilleben des Guercino mit einem Totenkopf (Algarotti bei Bottari-Ticozzi VII). Sein Bruder Pietro Antonio Barbieri (1603—1649) war Stilleben-Spezialist. Gesicherte Arbeiten fehlen auch von ihm, doch weist man ihm wohl mit Recht eine Gruppe von Bildern in der Pinakothek und der Sammlung Campori in Modena zu. — Als Zentrum der italienischen Stilllebenmalerei aber muß Neapel angesehen werden: auf den noch der ersten Stufe (einfache Reihung) zugehörigen Forte folgte Paolo Porpora (gest. um 1680, lange in Rom tätig), der ebenfalls mit authentischen Werken nicht zu belegen ist. Sein Schüler war Giovanni Battista Ruoppolo (gest. ca. 1685), dessen Gebiet vor allem Obst, besonders Trauben, und Gemüse gewesen ist, das er mit Blumen und Vasen zu oftmals sehr umfangreichen und dekorativ ungemein wirksamen Gemälden zusammenstellt. Viel intimer und zurückhaltender sind die Werke des Fischmalers Giuseppe Recco (1634—1695), die von der zweiten Stufe, auf der Ruoppolo steht (gegenständlicher Reichtum), zur dritten, der Versenkung in die malerische Schönheit jedes beliebigen Gegenstandes, überleiten. Seiner Kunst zum mindesten sehr nahe steht das 1653 datierte und GB oder GBR signierte Stilleben im Stockholmer Museum (Abb. 91). Mit seinen silbern und bläulich vor dem schwarzen Grunde aufblitzenden Lichtern und dem einen raffinierten Lachsrot in dem Fisch vorn links und den Austern oben ist es der besten Holländer würdig. Unmittelbare Einflüsse vom Norden wären zu erwägen, doch muß auch an den Aufenthalt des jüngeren Herrera in Neapel (bis 1656) erinnert werden. Ruoppolo und Recco sind neben Abraham Bruegel als die neapolitanischen Hauptmeister zu betrachten. Unter ihren Nachfolgern verdienen Antonio Belvedere (1642—1732) und Baldassare De Caro (1. H. 18. Jahrhundert) Erwähnung. Ein dem Bildnis, der Vedute, dem Ruinen-, dem Genrestück entsprechender Aufschwung im 18. Jahrhundert fehlt für das Stilleben gänzlich.



Johann Liss, Gleichnis vom verlorenen Sohn.
Florenz, Uffizien.




Abb. 91. Recco? Stilleben. Stockholm, Nationalmuseum, 1653.

Ist Venedig auf diesem Gebiete durchaus nicht hervorgetreten, so wurde es dagegen sehr wichtig für die Entstehung einer Abart des Stillebens, die an der Grenze zur Landschaft liegt: für das Herdenbild. Seine Begründung ist Jacopo Bassano zu verdanken, dessen umfangreiche Werkstatt für eine weite Verbreitung sorgte. Sie bildet die eine Quelle für die Tierdarstellungen des Genuesen Sinibaldo Scorza (1589 bis 1631), die andere und wohl für das überhaupt in Genua florierende Tierbild noch wichtigere sind die genuesischen Niederländer wie der Snyders-Schüler Jan Roos (1591?—1638). Ihm folgen vor allem der Flame Anton Maria Vassallo (Altarbilder von 1650 Pal. Bianco, ca. 1654 S. Anna) und der große Giovanni Benedetto Castiglione gen. Grechetto, dessen Rolle in der genuesischen Malerei so wichtig ist, daß seiner später ausführlicher gedacht werden muß. — Nach ihm wird der wichtigste Tiermaler der in Deutschland bei seinem Vater ausgebildete, seit 1677 in Rom lebende und dann bald ganz nach Tivoli übersiedelnde Philipp Peter Roos gen. Rosa di Tivoli (1655/57—1705). Seine Herdendarstellungen werden durch seinen Sohn Jacob (geb. 1680) und durch Domenico Brandi (1683—1736) in Neapel eingebürgert, während in Oberitalien die nämlichen Themen von Pieter Mulier gen. Cav. Tempesta (ca. 1637—1701) mit Vorliebe behandelt werden. — Aus dem 18. Jahrhundert sind als einzelne Vertreter der Gattung nur zwei Lombarden anzuführen: Angelo Maria Crivelli (gest. 1730), der in einer geistreich spritzigen Manier zumeist Hühnerhöfe malte und der liebenswürdige Francesco Londonio (1723—1783), dessen idyllische Schäferszenen schon in den Geist der arkadischen Romantik überleiten.

Denn ebenso wie an die Landschaft grenzt das Tierstück auch ans Sittenbild. Daß die Grenzen so fließend bleiben, ist bei der Gleichheit der geistesgeschichtlichen Grundlagen gewiß nicht zu verwundern. Wie Londonio mit seinen Schäferszenen zwischen Stilleben und kleinfigurigem Sittenbilde, so steht etwa Strozzi mit seiner Köchin am Übergange zum großfigurigen Genrestück. Zu welchem der beiden Gebiete man ein solches Gemälde rechnen kann, hängt davon ab, ob man den Ton auf den Menschen in ausgebreiteter Tätigkeit oder auf die Gegenstände legt, um die der Mensch beschäftigt ist. Der Begriff des Sittenbildes enthält ja von vornherein diese Unsicherheit: denn es stellt den Menschen als Vertreter eines bestimmten Milieus, eines bestimmten Charakters, einer bestimmten Tätigkeit dar. Aus eben diesem Grunde ist ferner die Grenze zwischen Sittenbild und Bildnis etwa bei den großfigurigen Musikantenbildern seit Giorgiones Konzert und diejenige zwischen Sittenbild, staffierter Landschaft und weltlicher Historie in so vielen Fällen unfixierbar. Kein Wunder also, daß man unter den italienischen Spezialisten denselben Namen öfters in verschiedenen Themenkreisen begegnet.

Die Vorgeschichte sowohl des groß- wie des kleinfigurigen Sittenbildes gehört wiederum vornehmlich dem Norden an. Im ersten Falle entwickelt es sich von den Drôlerien der Miniaturen über Eyck und Petrus Kristus bis zum Augenblicke der Mündigkeit bei Massys. Mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt es in Italien (Mantegna: Camera degli Sposi Mantua, Roberti: Musikanten Salting, „Grandi" Pal. Costabili Ferrara) und erreicht seinen ersten Höhepunkt mit Giorgione. Unter dessen Einfluß breitet sich das großfigurige Genre rasch in Oberitalien aus (Dosso, Romanino Castell Trient, Abbate Abb. 49). Völlig den anderen Spezialgebieten entsprechend folgt der Entstehung im 14., der allmählichen Verbreitung auf Bildern anderer Inhalte im 15. Jahrhundert, der Mündigkeit in der Hochrenaissance erst mit dem Barock des 17. Jahrhunderts die Ausbildung zum eigentlichen Spezialgebiete: Caravaggio ist der Vater der Gattung, und mit ihm wird bereits der Höhepunkt erreicht. Es ist bezeichnend genug, daß gerade hier, wo es sich um große bewegte Figuren handelt, der Süden wieder einmal in ausgedehnterem Maße gebend geworden ist. Denn tatsächlich verdankt das holländische Sittenbild dieses Typus besonders in der Schule von Utrecht bekanntlich dem Caravaggismus den entscheidenden Anstoß. Eigentliche Spezialisten aber hat Italien trotzdem selbst für dieses Gebiet nur selten hervorgebracht (etwa Cara-



Abb. 92. Cerquozzi, Schlachtenszene. Dresden. (Phot. Bruckmann.)

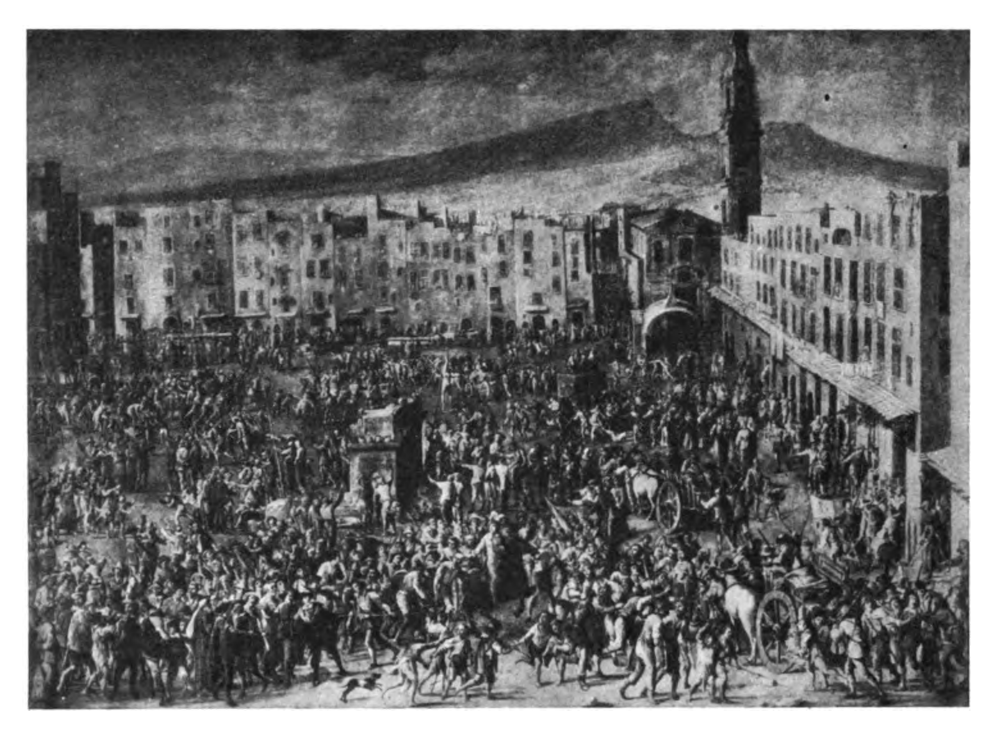
vaggios Schüler Manfredi oder den venezianischen Giorgione-Imitator Pietro della Vecchia), und im Gegensatz zu den Niederlanden versiegen die Anregungen des großen Lombarden rasch wieder. Erst im 18. Jahrhundert zur Zeit des Piazzetta setzt — aus anderen Quellen gespeist — ein neuer Aufschwung des großfigurigen Sittenbildes ein.

Die Geschichte des kleinfigurigen Genrebildes vollzieht sich von den Monatsdarstellungen der Stundenbücher bis zum Braunschweiger Monogrammisten und Pieter Bruegel wiederum zuerst durchaus auf niederländischem Boden. Italienische Vorstufen sind nur gelegentlich anzumerken, etwa im Pal. Schifanoja oder in Francesco Medicis Studiolo (Abb. 74). Als ergiebiger erwies sich die Tradition, die von Carpaccio bis zu Bonifazio in reichen Schilderungen der venezianischen Gesellschaft auf Historienbildern glänzte und im späten 16. Jahrhundert energisch nach Flandern (M. de Vos, Francken) zurückwirkte. Doch führt von hier innerhalb der italienischen Entwicklung kein Weg in den Barock hinüber. Auf jedem Teilgebiete vielmehr mußte von neuem ein Anstoß aus dem Norden erfolgen. Am wenigsten Anklang fand dabei bezeichnenderweise das intime nordische Interieur, wie es Elsheimer (Philemon und Baucis Dresden) geschaffen hatte. Nur Fetti, Italiens größter Genremaler im 17. Jahrhundert, knüpfte hier für einzelne seiner Gleichnisse an. Andere dieser Gleichnisse sind als die wichtigsten italienischen Gesellschaftsstücke im 17. Jahrhundert anzusprechen. Sie haben einen Vorgänger in Saracenis interessantem Gastmahl (Abb. 112) und die reichste Nachfolge im letzten Aufschwung mit Crespi und Longhi, mit Guardi und Tiepolo gehabt. Das Volksstück hebt mit dem Deutschen Johann Liss an und erlangt weiteste Popularität mit Pieter van Laer gen. Bamboccio (ca. 1605 bis ca. 1665), nach dem man das ganze Gebiet als Bambocciaten bezeichnet. Er arbeitete später als Liss, von 1623—1639, in Rom und ist ein Vorbild sowohl für die Volksszenen der Holländer Miel in Rom und Turin und Wael in Genua als auch für die Schlachtenmaler Cerquozzi und Wouwerman geworden. Die spätere Generation der Holländer in Rom vermischt dann diese Einflüsse mit denen der stillen Staffage-Landschaften Claudes (Swanefeldt, Asselyn, Both, Berchem). Allein den Ausländern hat Rom es zu verdanken, wenn es im 17. Jahrhundert die reichste Genremalerei Italiens besitzt. — Dem Einflusse Laers an Intensität kommt der meist unterschätzte des Lothringers Jacques Callot (1592—1638) auf die Volks- und besonders die Soldatenszenen durchaus gleich. 1620 radierte er in Florenz seine Messe von Impruneta, 1622 in Nancy die Bettlerserie, zwischen 1625 und 1627 die Belagerung von Breda und 1632—1633 die beiden Serien der Schrecken des Krieges. Sein wichtigster Nachfolger und einer der wenigen ausgesprochenen Spezialisten des Genrebildes unter den Italienern ist der Graphiker Stefano della Bella (1610—1664), der 1633—1639 in Rom, dann bis 1650 in Paris und darauf bis zu seinem Tode in Florenz tätig war. Unter den mehr als tausend von ihm bekannten Blättern finden sich Volkstypen in Einzelfiguren, Festlichkeiten, Veduten bestimmter und erdachter Gegenden, Tier- und Jagdbilder, Ornamente und vor allem Schlacht- und andere Soldatenszenen — zwei Gebiete, die natürlich im einzelnen kaum zu trennen sind.

Zwei Typen des Schlachtenbildes kann man prinzipiell unterscheiden: das idealistische und das realistische. Jenes leitet sich schon von den antiken Sarkophagen her und erreicht wiederum seinen ersten Höhepunkt



Abb. 93. Spadaro, Die Revolution von 1647. Neapel, Nationalmuseum. (Phot. Alinari.)



in der neuen Zeit mit der Hochrenaissance: mit Leonardos Anghiarischlacht 1504, Tizians Schlacht von Cadore 1537 und Raffaels Konstantinsschlacht 1520, von der die dekorative Schlachtendarstellung des 16. Jahrhunderts ausgeht (Vasari Salone dei Cinquecento, Zuccari Caprarola, Cesari Konservatorenpalast). Gegen Ende des Jahrhunderts durchsetzt sie sich, dem allgemeinen Laufe der Entwicklung folgend, mehr und mehr mit Einzelbeobachtungen (Tavarone Genua, Tempesta-Stiche, Wandbilder des Dogenpalastes Venedig). Und während Rubens den Barock mit einer genialen Erneuerung des Leonardo-Tizianischen Hochrenaissance-Typus beginnt, hebt gleichzeitig mit Snayers die realistische Schlachtenchronik (mit dem strategischen Plan im Hintergrunde!) an, die in Callot eine erste entscheidend wichtige Umbildung erfährt: die Belagerung von Breda ist noch reine Chronik — die Misères de la guerre sind sittenbildliche Szenen. Hier setzt eine neue Etappe des realistischen Schlachtenbildes ein, dem der reife italienische Barock den entsprechend zum heroischen Schlachtenbilde gewandelten Hochrenaissance-Typus entgegenhält. Einen eigentlichen Spezialisten hat dieses nicht aufzuweisen; sein Meisterwerk ist Cortonas Dariusschlacht im Konservatorenpalast (um 1630). Dagegen hat die sittenbildliche Schlachtenszene überall reiche Ausbreitung gefunden. In Rom ist ihr Hauptmeister Michelangelo Cerquozzi (1602—1660). Sein Lehrer Jacob de Hase ist noch nicht zu identifizieren gewesen. Cerquozzis Schlachten erhalten sich bei aller Lebhaftigkeit der Erzählung, bei aller Energie der Licht- und Schattenkontraste und aller Lockerheit der Pinselführung einen klaren, übersichtlichen Aufbau, ohne noch die dekorative Leichtigkeit des Spätbarock zu kennen (Abb. 92). Weitere Berühmtheit ist seinem Nachfolger, dem Franzosen Jacques Courtois gen. Bourguignon (1621—1675) zuteil geworden, unter dessen Schülern in Oberitalien Antonio Calza (1653—1725), in Frankreich Joseph Parrocel (1646—1704) anzuführen ist und zu dessen Nachfolgern auch der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742, in Italien bis 1695) gerechnet werden muß. — Neben der römischen haben besonders die auf den meisten Spezialgebieten produktiven Schulen von Genua und Neapel das Schlachtenbild kultiviert: Dort ist vor allem der hochangesehene Cornelis de Wael (1592—1667, seit 1657 bzw. 1661 in Rom) zu nennen, hier wird mit Aniello Falcone (1600—1656) sogar noch die Stufe des Frühbarock mit einfacher Schichtung der Ebenen und strengem, geradezu isokephalem Aufbau vertreten. Unter seinen Schülern hat auch Spadaro einige Schlachten geschaffen, die Meisterwerke der Gattung aber Salvatore Rosa (Pitti 1640, Wien 1645, Louvre 1652, Leipzig Smlg. Platky, Neapel Mus. Naz., Neapel Smlg. Gualtieri u. a.). An ihnen läßt sich am deutlichsten die allgemeine Entwicklung zu leidenschaftlicher Verknäulung und zur Freiheit des In-die-Tiefe-Gehens erkennen. In Luca Giordanos Schlachten schließlich erfolgt auf einer neuen Stufe eine neue Synthese des heroischen mit dem realistischen Schlachtenbilde. — Neben diesen Hauptmeistern gibt es überall noch eine Fülle anderer, zum Teil ganz unbe-

kannter Schlachten-Spezialisten, unter denen wieder die Nordländer (z. B. Eismann in Venedig und Storer in Mailand) stark überwiegen.

Endlich ist noch einer Abart des Genrebildes zu gedenken, die hauptsächlich in Neapel eine gewisse Pflege erfuhr: der kleinen Darstellungen von Volksfesten oder historischen Ereignissen, nicht selten im Stile des Bilderbogens und der Moritat gehalten. Der große Anreger ist auch hier wieder Callot gewesen, der bekannteste Vertreter Domenico Gargiulo gen. Micco Spadaro (geb. 1609/10, gest. wohl vor 1679), der volkstümlich und unbefangen in spitzigem, skizzenhaftem, wenig farbigem Vortrage seine Geschichten erzählt (Abb. 93). Auch Landschaften gibt es von ihm, nur Altarbilder hätte er besser nicht gemalt. Neben ihm können in Neapel Scipione Compagno (signierte Werke Wien und Depot Corsini Rom von 1642) und der noch ganz unbestimmte, wohl ältere Monsù Desiderio (London 1623, Harrach Wien 1622, Budapest), außerhalb Neapels aber keine Spezialisten, sondern nur einzelne Werke angeführt werden, wie gewisse Stiche des Bella, die Piazza del Pasquino von Scorza in der Gall. Corsini oder die zwei Guercino zugeschriebenen Bildchen der Pinakothek von Cento. Die Grenze zum holländischen Genrebilde mit italienischen Volkstypen ist naturgemäß wiederum ganz fließend.

Überschaut man die Gesamtheit dieser italienischen Spezialisten, so ist fraglos im ganzen 17. Jahrhundert nicht einer unter ihnen, der sich mit Rembrandt und Velasquez im Bildnis, mit Claude und Ruisdael in der Landschaft, mit Brouwer und Vermeer im Sittenbilde, mit Snyders und Kalff im Stilleben messen könnte — und auch darin liegt ein Beweis des Rückganges der geistigen Bedeutung Italiens im Zeitalter des Barock. Denn in den selbst damals noch von akademischer Seite verachteten Spezialgebieten der intimen Ölmalerei, und das will sagen: dem Realismus und der Psychologie, der Hingabe an die Unendlichkeit der Natur und dem Malen um des Malens willen, lag die Zukunft. Hier wurde das Fundament für die Kunst bis zur Grenze unserer Tage gelegt, Italien aber blieb seiner alten Tradition gemäß im wesentlichen bei der großen Historie, und es sind daher gerade die in ihrer eigenen Zeit weniger angesehenen Meister, von denen wir heute die lebendigsten Eindrücke empfangen. Aber auch bei entschiedenster Berücksichtigung dieser intimen Malerei bleibt es dabei, daß sich der Süden nur mit gewissen Seiten des allgemeinen Barockproblems auseinandergesetzt hat. Der Stilgegensatz zwischen Manierismus und Barock kann sich daher, wo die Darstellung auf das einzige Italien beschränkt bleiben muß, nicht in all seiner Tiefe offenbaren, wird aber dafür aus den Beispielen, an denen er, ebenso wie früher derjenige von Renaissance und Manierismus, gezeigt werden soll, um so klarer und leichter faßbar zutage treten.

Wieder mag mit dem einfachsten Thema, der einzelnen nackten Gestalt, begonnen werden: Bronzinos Johannes (Gall. Borghese ca. 1550, Abb. 94) und Caravaggios Amor (Berlin, ca. 1600, Abb. 95). Der Manierist gibt eine komplizierte Bewegung, in erzwungener Haltung erstarrt, der Begründer des Barock eine leicht ablesbare Bewegung in wohliger und lässiger Haltung, bei jenem verläuft sie von dem vorgestreckten Fuße aus mit vielfachen raffinierten Überschneidungen über die Brust und den bewußt kontrapostisch zum Bein geführten Arm bis in den Finger in einer einzigen geschlängelten Linie, die sich aber doch immer unter der Gesetzmäßigkeit des relativ geschlossenen Gesamtumrisses hält, bei diesem breitet sie sich frei nach allen Seiten aus und bildet in dem Standbein, dem hochgestützten anderen Schenkel, dem weggestreckten Arm, dem Flügelpaar, einen denkbar offenen Gesamtkontur. Bronzino modelliert den Körper glatt, kalt und reizlos wie Stein, während für Caravaggio das Leben der Oberfläche den aufregenden Reiz des Gegenstandes bildet. Was er malt, ist wirkliches, äußerst nah und unmittelbar gesehenes Fleisch, das zur wollüstigen Berührung peinlich aufreizt. Man vergleiche nur die Wiedergabe des Bauches und der Scham, um die anti-körperliche von der fleischlich-erotischen Einstellung zu scheiden. Am offensichtlichsten wird dieser Gegensatz im Ausdruck:



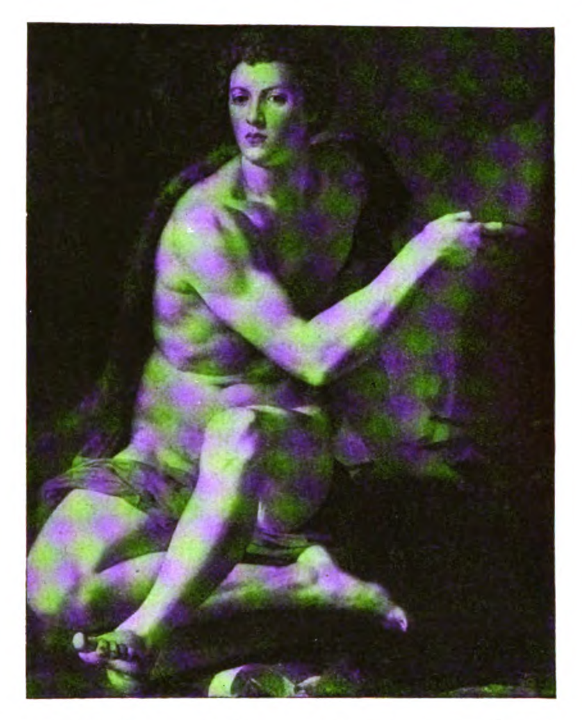


Abb. 94. Bronzino, Johannes der Täufer. Rom, Gall. Borghese. (Phot. Alinari.)



Abb. 95. Caravaggio, Amor. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

dort starr, ernst, undeutbar, hier in einem momentanen, rasch vorübergehenden Spiel der Mienen, mit einem das Sinnliche des Bildes noch unterstreichenden aufdringlichen Lächeln.

Diese neuen Elemente des Ausdrucks, der Modellierung, der Komposition stehen nicht zufällig nebeneinander. Organisch fügen sie sich vielmehr jenem Ideenkreise des Barock ein, in dem der Grundgegensatz zur vergangenen Epoche gesehen wurde: Sinnlichkeit an Stelle von Sinnenfeindschaft, Naturalismus an Stelle von Abstraktion, so ergibt es sich aus diesem ersten Beispielpaare, und so wird es sich, wenn auch nach Charakter und Generationszugehörigkeit der einzelnen Künstler erheblich abgewandelt, auch aus den anderen ergeben.

Dem einfachsten Thema der Einzelgestalt möge die figurenreiche szenische Darstellung folgen: das Martyrium des hl. Andreas von dem bolognesischen Spätmanieristen Pietro Faccini (1562—1602, Bologna S. Paolo ca. 1600, Abb. 96) und von dem neapolitanischen Spanier Jusepe de Ribera (Budapest 1628, Abb. 97). Der Manierist wählt ein hohes, schmales, der Barockmaler ein ruhend-breites, fast quadratisches Bildformat. In diesem komponiert der frühere Meister mit einer Unzahl nicht eben großer Gestalten, die ohne jede persönliche Selbständigkeit jeweils in die Bewegungen eingezwungen werden, durch die der Weg zur Hauptfigur in die Tiefe am entschiedensten wirksam wird, der spätere Meister beschränkt sich auf wenige mächtige Gestalten. Auch er geht energisch in die Tiefe, aber anstatt des leeren Hohlraumes mit seiner saugenden Kraft bedient er sich zur Bewältigung der dritten Dimension kraftvoll ausgreifender Körperbewegungen. Beide Male also „Tiefe", nicht „Fläche", dort aber durch den Hohlraum, der die Figuren zu Gliedern eines abstrakten Kompositionsthemas entwertet, hier durch die Expansion der Körper. Beide Male auch eine entschiedene Herrschaft von Diagonalen, einmal jedoch mit Hilfe des linearen Aufbaues, das andere Mal wesentlich mitbedingt durch das malerische Mittel



Abb. 96. Faccini, Martyrium des hl. Andreas. Bologna, S. Paolo. (Phot. Alinari.)

der Lichtführung. Denn Ribera setzt grelle Lichter, die die Form um so eindringlicher modellieren, jäh gegen tiefe Dunkelheiten — eines der wichtigsten Wirkungsmittel des 17. Jahrhunderts. Um eine unmittelbare Heftigkeit der Wirkungen ist es ihm überhaupt zu tun, sei es durch das plötzliche Herausspringen beleuchteter Teile oder durch ein neues übermächtiges Pathos der Handlung. Wie Shakespeare begeistert sich der junge Ribera an gewaltigen Menschen mit gewaltigen Leidenschaften. Um dieser Unmittelbarkeit der Effekte willen steigert er auch das Maß der Einzelbeobachtung. (Man vergleiche nur den bärtigen Kopf des Heiligen mit dem Soldaten vorn rechts bei Faccini oder den Grad der Konzentration auf die Handlung bei den Henkern der beiden Bilder!) Nicht nur die ebenso neue und charakteristische Liebe zu jedem Wesen der Natur also veranlaßt den Naturalismus des 17. Jahrhunderts, sondern auch das Bewußtsein, mit ihrer Hilfe das Aufreizende der Darstellung steigern zu können. Sinnlichkeit ist beide Male die Quelle — eine Sinnlichkeit, die bei Ribera wie im Marinismus bis zu einer wahren Lust am Rohen und Grausamen steigt. Man begreift, daß diese uneingeschränkt ausströmende Leidenschaft bei anderen gleichzeitigen Malern (Reni, Dolci usw.) und in anderen Darstellungen zu einer so unmäßigen Sentimentalität führen konnte, daß im 17. Jahrhundert zuerst jene Art von flach und problemlos gefühlvoller Kunst auftritt, die wir mit dem mehr und mehr ins Schriftdeutsche übergehenden Worte uns gewöhnt haben, Kitsch zu nennen — die notwendige Kehrseite der übersteigerten Kraft der Martyrienbilder.

Ein Vergleich zwischen den Ergebnissen dieses und des vorigen Beispielpaares zeigt das Gemeinsame in den entscheidenden Grundlagen: dem Naturalismus und der gewaltigen Expansivität, zeigt daneben aber auch einen nicht zu verkennenden Gegensatz der künstlerischen Mittel, die hier malerisch sind, dort aber streng plastisch waren. Die Erklärung dafür liegt, wie die spätere Darstellung ausführen wird, in der Zugehörigkeit des Caravaggio zum Früh-, des Ribera zum Hochbarock. Neben derartigen Generations-Unterschieden innerhalb eines einheitlichen Stiles erschweren jedoch die Erkenntnis vom Wesen des Barock noch bedenklicher, jene allgemeinen und gewiß zu allen Zeiten vorhandenen Typen-Gegensätze auch zwischen gleichaltrigen Menschen, wie sie im Manierismus als einem einheitlichen Weltstil zwar nicht gefehlt

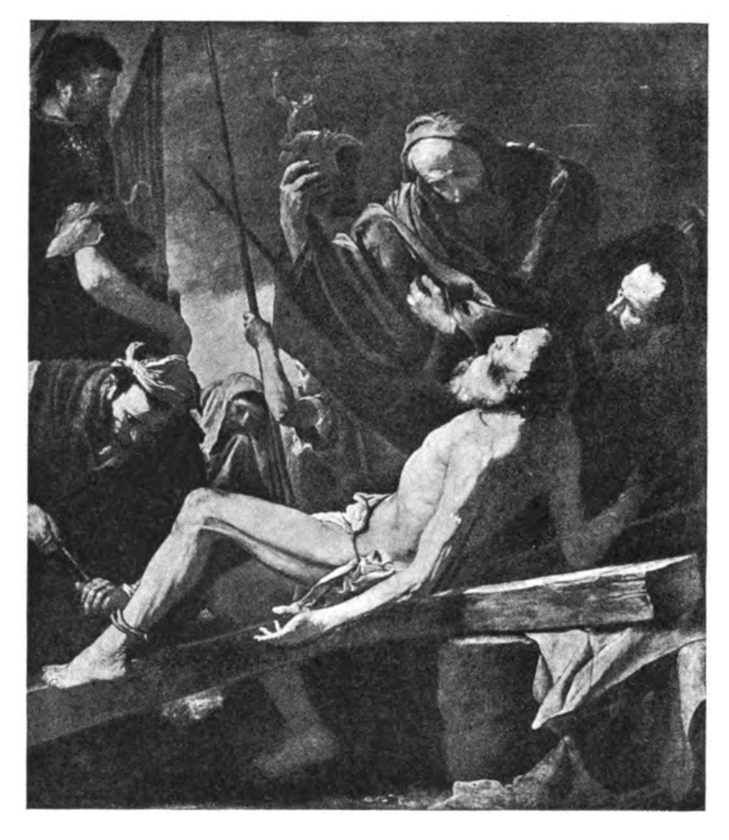


Abb. 97. Ribera, Martyrium des hl. Andreas. 1628. Budapest.

(Tintoretto-Veronese!), aber doch nur eine weniger erhebliche Rolle gespielt hatten. Der Barock aber ist ein vielseitiger, verzweigter und uneinheitlicher Stil gewesen, und so soll ein neues Beispiel mit der gleichzeitigen Gegenströmung gegen den malerischen Hochbarock bekannt machen und das entscheidend Barocke auch in ihr erweisen. Auf den ersten Blick erscheint die Anbetung der Könige von Poussin (Dresden 1633, Abb. 98) dem Bilde gleichen Gegenstandes von Tintoretto (Scuola di S. Rocco ca. 1585, Abb. 99) gewiß nicht erheblich ferner als dem Ribera. Ja, beschränkt man sich auf eine rein formale Methode, so wenden sich die üblichen, bei Vergleichen zwischen 16. und 17. Jahrhundert verwendeten Stilkriterien beängstigend in ihr Gegenteil: Denn hier vertritt nun Tintoretto die „Tiefe", Poussin die „Fläche", Tintoretto den malerischen, Poussin den plastischen Stil. Die Lösung dieses Zwiespaltes liegt in der Tatsache, daß jede Zeit diese formalen Mittel kennt und das Wesentliche der ganz verschiedene Sinn ist, in dem sie sie anwendet. Ein Beispiel dafür wurde bereits angeführt: Tiefe als saugender Hohlraum und Tiefe durch die Expansion von Körpern, ein umfassenderes bietet sich hier. Tintoretto ist malerisch nicht etwa wie Rembrandt um der Unendlichkeit und Einheitlichkeit des Universums willen, an dem ein jedes Ding, das er malt, teil hat, sondern weil magisches Dunkel die dargestellten Wesen zu bloßen Schemen entkörpern soll. So gibt der Manierist eine phantastische, aller Logik entbehrende Zusammenfügung von Baulichkeiten, der französische Akademiker eine klare und helle Architektur. Bei jenem scheinen alle Gestalten ohne faßbare Stand- und Sitzmotive irgendwie zu schweben, bei diesem werden sie energisch festgestellt (so wie die Wissenschaft des 17. Jahrhunderts ganz in dem Wunsche nach der mathematisch sicheren „Feststellung" lebte). Tintoretto setzt eine beliebige Zahl von Figuren ein, wo der Aufbau ihrer bedarf und ohne ihre Gebärden auf die Handlung zu beziehen, bei Poussin hat jede Figur ihre fest und klar umrissene Stellung zu den Vorgängen. Alles Überflüssige wird vermieden, strenge dramatische Konzentration gefordert. Wie sehr sich also auch hier — und hier in der Tat mehr als irgendwo — der Barock mit der Renaissance über den Manierismus hinweg berührt, es bleibt doch stets der unüberbrückbare Gegensatz zwischen einer warmen harmonischen Menschlichkeit und einer neuen Bewußtheit des künstlerischen Schaffens bestehen, die ihre Effekte so klug und kühl errechnet, daß sie sich rühmen kann, gewisse Themen absichtlich wie Raffael, andere ebenso absichtlich barocker zu malen — kurz Klassizismus statt Klassik.



Abb. 98. Tintoretto, Anbetung der Könige. Venedig, Scuola di S. Rocco. (Nach Mayer-Bercken, Tintoretto.)

Und auf dieser Grundlage läßt sich nun auch die Verbindung zu der naturalistischen Richtung des Ribera aufzeigen. Denn geistesgeschichtlich ist es nachweisbar, wie der Rationalismus der Poussin, Corneille, Descartes in derselben expansiven Leidenschaftlichkeit, aber einer französischen „leidenschaftlichen Vernunft" (Klemperer) beruht, wie das Pathos der Italiener. Leidenschaftlich weltbejahend also sind Ribera und Poussin, Dramatik der Effekte liegt ihnen gleichermaßen am Herzen, hier wie dort in großen ausfahrenden Bewegungen sich ausdrückend, hier wie dort die schlagende Sehbarkeit der Hauptvorgänge in den Vordergrund stellend. Trotz dem Nebeneinander naturalistischer und idealistischer, romantischer und klassizistischer Strömungen also doch selbst hier ein letzten Endes gemeinsamer Zeitgeist.

Sein Bild soll schließlich noch durch die Betrachtung von Beispielen aus zwei Spezialgattungen bereichert werden: der Landschafts- und der Bildnismalerei. Man stelle zunächst Tintorettos Flucht nach Ägypten (Scuola di S. Rocco ca. 1585, Abb. 100) gegen Claude Lorrains in Rom gemalte Darstellung desselben Themas (Dresden 1647, Abb. 101). Zwanglose, aber doch gehaltene Natürlichkeit steht da gegen ein geheimnisvolles Theater, frei sich ausbreitende Formen gegen ein strenges Kulissensystem, ein herrliches, helles und mildes Sonnenlicht gegen magische Dunkelheit. Naturfreude ist die Quelle des späteren, eine phantastische Naturdämonie die des früheren Meisters. Diesem herrschen die heiligen Figuren doch auch in der Landschaft vor, jener läßt sie ganz links zwischen den Bäumen fast völlig verschwinden und setzt statt dessen arkadisch-antikische Hirten ins Helle. Dieser bedichtet die Wunder biblischer Personen, jener die Wunder der Natur. Claude muß also das weite Sichausbreiten in die Tiefe, Tintoretto den jähen Zug durch schmale Schächte nach den Fernen des Mittel- und Hintergrundes lieben, Claude ein sanft über alle Dinge gleitendes Licht, Tintoretto ein heftiges und unheimlich aufzuckendes. Denn der eine betet das Ideal der Gegenreformation an, ein Ideal des persönlichen Gottglaubens und der Absage an die Welt, der andere das neue Ideal der Epoche der Naturforschung und des pantheistischen Glaubens, mit ihrer frohen Bejahung aller Dinge. Hier zeigt sich doch, wie letzten Endes ein gemeinsames Lebensgefühl das Glück klassischer Klarheit bei Poussin, die freie und heitere Landschaft bei Claude und die Freude an gesunden und kraftgeladenen Körpern bei Caravaggio und Ribera entstehen ließ.

Noch einmal soll die letzte Frage dem Bildnis — der Deutung des Menschen durch den Menschen — gelten, und diesmal ihrer unmittelbarsten Form: dem Selbstbildnis. Wie sah sich Tintoretto, der Hochmeister des Manierismus (Louvre ca. 1590, Abb. 102), wie Rubens, der Initiator

der europäischen Malerei des Hochbarock (Wien ca. 1635, Drost Handbuch, Abb. 36)? Dort richtet ein Asket aus schwarzen Augenhöhlen den furchtbaren Blick unmittelbar auf uns — eine mittelalterliche Inschrift nennt des Malers Name und Art, hier steht ein Grandseigneur elegant gekleidet neben einer sogleich die Vorstellung des reichen Palastes erweckenden Säule und sieht uns skeptisch und überlegen von der Seite an. Dort nichts als der forschende Blick, aus dem die Seele redet und deshalb ein ganz simpel aufgebautes Brustbild ohne Hände, hier die lautere Mitwirkung der modischen Tracht, des gepflegten Haares, des gekräuselten Bartes, der Hände, deren eine leicht am Degen liegt, während die andere den Handschuh umfaßt. Der Körper befindet sich in lebhafter Bewegung schräg aus der Tiefe heraus, die Konturen sind in ansprechender Ungebundenheit gegeben. All dem gegenüber ist der Gesichtsausdruck nur ein Effekt unter vielen. Tintoretto muß um der Heftigkeit des Visionären willen eine unruhig zuckende Malart, Rubens um der Eleganz der Erscheinung willen einen breiten, unvertriebenen und flüssigen Strich wählen. Diese scheinbare Äußerlichkeit ist in der Tat unlöslich mit geistigen Problemen verbunden: Rubens' offener Strich, der den Schaffensvorgang sichtbar bleiben läßt, kann nur das Ausdrucksmittel einer Epoche sein, welche ihrer selbst bewußt ist, welche sich als entfernt, als werdend, d. h. als zeitgebunden sieht, einer Epoche also, für die das Zeitbewußtsein (und damit aller Relativismus) grundlegend ist. Spengler ist der Hinweis auf die tiefliegenden Beziehungen zwischen malerischer Technik, Bedeutung des Selbstbildnisses als Rechenschaft des Menschen von seinem augenblicklichen Zustande, Musik als Zeit-Kunst und moderner Funktions-Mathematik zu verdanken. Hier liegt in der Tat einer der tiefsten Gegensätze zum Manierismus: eine subjektivistische und relativistische Weltanschauung steht gegen eine an gottgewollte feste Grenzen und objektive Werte glaubende. — Ebenso aber, wie der offene Strich unbedingt auf alle Probleme des Subjektivismus führt, spricht der saftige, pastose Vortrag des Rubens auch von der blühenden Sinnlichkeit des Meisters und verbindet sich dadurch abermals mit einem bedeutenden Komplex von Barockproblemen. Denn sinnlich ist nicht nur die Freude des Malers an den Reizen des Stofflichen, sinnlich im weitesten Sinne ist auch das ganze Auftreten des Dargestellten selbst. Welche natürliche Selbstsicherheit, welches Glück des Daseins, welche Genußfähigkeit und dabei welche

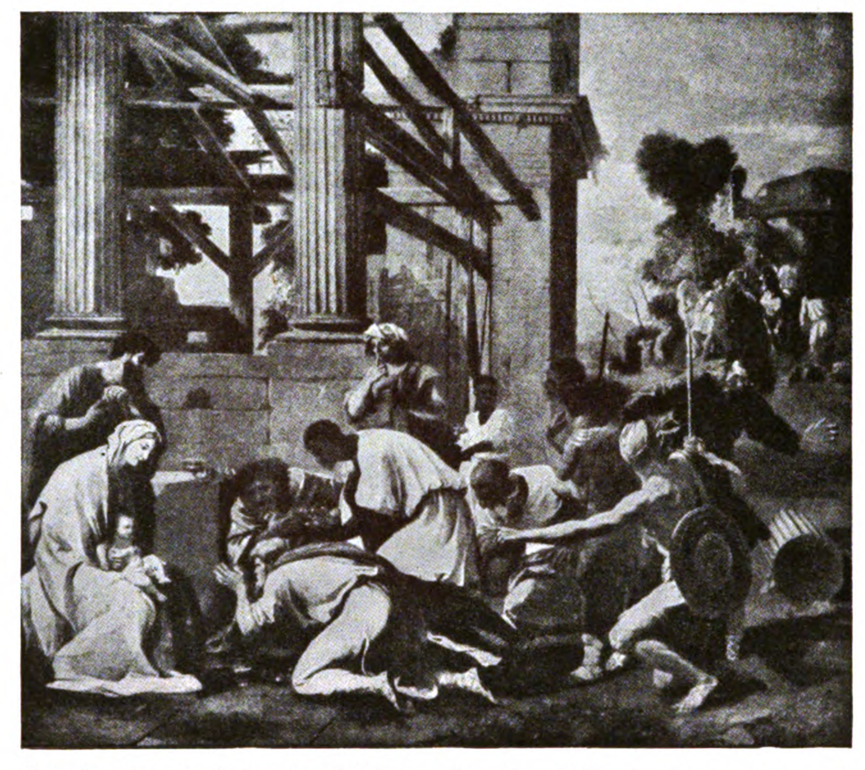


Abb. 99. Poussin, Anbetung der Könige. Dresden. 1633. (Nach Grautoff, Poussin.)



Abb. 100. Tintoretto, Flucht nach Ägypten. Venedig, Scuola di S. Rocco. (Phot. Anderson.)



Abb. 101. Claude Lorrain, Flucht nach Ägypten. Dresden. 1647. Phot. Bruckmann.)

chevalereske Beherrschung der Formen spricht aus der Erscheinung, die Rubens sich gibt! Hier liegt ein letzter Gegensatz zum Manierismus: Rubens tritt auf, Tintoretto hält Zwiesprache mit sich, monologische Kunst statt Kunst vor Zeugen, wie Nietzsche gesagt hat. Tintorettos Selbstbildnis ist ein Bekenntnis, das des Rubens darf daraufhin nur mit einiger Vorsicht angesehen werden. Denn Selbstbewußtsein, der hervorstechendste Charakterzug des Werkes, bedeutet nicht nur Bejahung der eigenen Persönlichkeit, sondern im eigentlichsten Sinne auch Bewußtsein seiner selbst, und das heißt ein vom Verstande geregeltes Sich-in-Szene-Setzen, eine Ausbeutung des schönen Scheins — genau wie Poussin verstandesgemäß entwirft und wie Bernini und Marino den Schein zum würdigsten Ausdrucksmittel erheben.

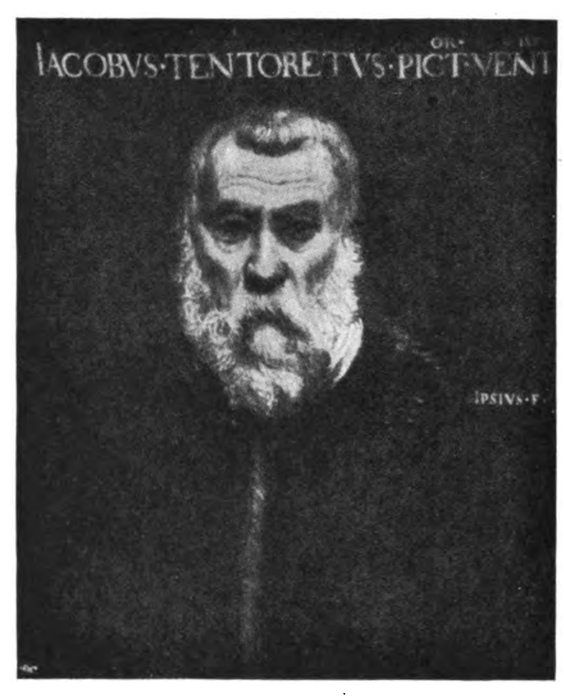


Abb. 102. Tintoretto, Selbstbildnis. Paris, Louvre. (Nach Mayer-Bercken, Tintoretto.)

An Stelle der welt- und körperfeindlichen Ideale des Manierismus also ein selbstbewußtes Feststehen im Diesseits, an Stelle des scheuen Gefühles der eigenen Nichtigkeit gegenüber einem persönlichen Gotte die expansive Eroberung des unendlichen Alls, an Stelle von Spiritualismus und Magie eine kraftstrotzende Energie — das sind die grundsätzlichen Wandlungen, die sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts im europäischen Geiste vollziehen und mit denen der Barock anhebt.

I. Die Begründer der Barockmalerei und ihre römisch-bolognesische Schule.

Caravaggio.

Seit den Tagen des Michelangelo Buonarroti ist keinem Künstler eine so weitreichende Wirkung auf alle Länder des abendländischen Kulturgebietes vergönnt gewesen wie Michelangelo da Caravaggio. Weder Palladios noch Berninis Einfluß kommt dem seinen gleich, und man muß bis zu den französischen Impressionisten vorwärtsschauen, um einen ähnlich welterobernden Stil zu finden, getragen jedoch von einer Gruppe und nicht von einem einzelnen Genie. Man suche zu den Quellen welches großen Malers des 17. Jahrhunderts auch immer hinabzusteigen, jedesmal wird sich seine Kunst von den Entdeckungen des Caravaggio mitgespeist zeigen. Der Deutsche Elsheimer und der Holländer Rembrandt, der Flame Rubens und die Spanier Ribera, Velasquez, Murillo, ja selbst der Franzose Poussin — alle haben sie in den Jahren ihrer künstlerischen Entwicklung den gewaltigen Eindruck des Caravaggismus erlebt. Des Caravaggismus, nicht des Caravaggio, denn der geniale Meister selbst war dahingegangen, als die Ausbreitung seines Stiles unter der Jugend eben erst begann und man noch weit von einer allgemeinen Anerkennung seiner Bedeutung war. Während seines kurzen

Lebens hat er gewiß viele begeisterte Anerkennung und manchen überzeugten Gönner, aber doch weit mehr entsetzte Ablehnung gefunden. Alles, was dem abgelebten Ideale des Manierismus noch anhing oder sonst seine gewohnte Ruhe und Behaglichkeit nicht missen wollte, verdammte ihn. Immer wieder geschah es, daß seine Bilder von den Bestellern zurückgewiesen wurden (Hl. Matthäus, S. Luigi; Mad. dei Palafrenieri, St. Peter; Capella Cerasi S. M. del Popolo; Marientod S. M. della Scala), und auch sein Lebenswandel wurde polizeilich und gerichtlich verfolgt. Ob ihn das sehr bekümmerte, ob er nicht in seinem unbürgerlichen Charakter ein anderes Leben gar nicht ertragen hätte? Die unerhörte Energie seiner künstlerischen Revolution erforderte ein unsoziales, schrankenloses und anarchisches Temperament. Ein jedes seiner Werke bedeutet einen neuen Schlag, eine neue Bresche, und am Schlusse seines Lebens liegt der Manierismus zertrümmert am Boden. Nicht ein Bild, das wirklich von seiner Hand stammt, enttäuscht, ist nebenbei und mit Gleichgiltigkeit gemalt. Aus jedem einzelnen schlägt auch uns Heutigen noch der heiße Windstoß einer gewaltigen Energie entgegen. In drei großen Etappen hat er während der kurzen zwanzig Jahre seines Schaffens das Gebiet des Früh- und Hochbarock abgeschritten, in dreimaligem Wandel ein Programm, gleich außerordentlich an Durchschlagskraft wie an Bestimmtheit umrissen: Die erste Etappe bilden ganz glatt und kalt gemalte Frühwerke, von der verletzendsten Eindringlichkeit, eine Widerlegung des Manierismus mit seinen eigenen Mitteln, die zweite Etappe schafft mit Darstellungen von wuchtiger Stärke und Gegenwart, die sich einfach und kolossal vor dunklen Gründen abspielen, das barock-dramatische Historienbild, die dritte aber bedeutet bereits die Auflösung dieser Körperdynamik durch eine Umkehrung des Verhältnisses von Figuren und Raum: Indem Caravaggio diesen vom neutralen Hintergrunde zum umgebenden Medium werden läßt, hat er unheimlich früh noch eines der Grundprinzipien der Malerei des Hochbarock vorausgeschaut.

Michelangelo Merisi oder Amerighi wurde 1574 als Sohn eines Baumeisters zu Caravaggio in der Provinz Bergamo geboren. 1584 kam er nach Mailand zu Simone Petrazano in die Lehre. Etwa als Zwanzigjähriger siedelt er nach Rom über. Hier hat er um seinen Unterhalt zu kämpfen, hilft einige Monate einem gewissen Pandolfo Pucci, malt dann wieder einige Monate bei dem jungen Giuseppe Cesari Stilleben-Details, bis ihn der Kardinal Del Monte entdeckt und ihm den Weg zum Ruhm eröffnet. Die großen Aufträge für römische Kirchen fangen mit der Cappella Contarelli in S. Luigi dei Francesi um 1597/98 an und dauern bis zum Jahre 1606, in dem er wegen eines Mordes Rom fliehend verlassen muß. In der Hoffnung auf Lösung des Bando Capitale mit Hilfe mächtiger Gönner hält er sich noch über ein Jahr in der Nähe auf. Die Quellen sprechen von Pagliano, Palestrina und Zagarolo. Dann gibt er fürs erste die Hoffnung auf und geht nach Neapel (1607). Aber auch hier hält es ihn nicht lange. 1608 findet man ihn in Malta, 1609 in Messina, Syrakus, Palermo. Von dort reist er, immer wieder auf Begnadigung hoffend, nach Neapel zurück und wird hier so schwer verletzt (Oktober), daß schon das Gerücht seines Todes umläuft. Doch kommt er noch einmal mit dem Leben davon und macht sich im Sommer 1610 mit einer Barke nach Rom auf. In Porto d'Ercole wird er durch eine Verwechslung verhaftet, dann wieder freigelassen, findet sein Schiff und seine Habseligkeiten nicht mehr vor, sucht in der Campagnahitze am Strande und zieht sich dabei ein tödliches Fieber zu. Ende Juli ist er in Porto d'Ercole elend gestorben, während sich seine Begnadigung bereits in den Händen des Kardinals Gonzaga befand.

Über seinen Charakter unterrichten die zeitgenössischen Quellen aufs eingehendste: Schon in Mailand fällt er in der Lehre durch „qualche stravaganza" auf. Worin diese bestanden haben mag, erfährt man aus einer ganzen Reihe von Akten der römischen Polizei: Juli 1599: Trotz der Schwäche nach einer überstandenen Krankheit greift er bewaffnet bei einer Rempelei seines Freundes Longhi ein. — Nov. 1600: Prozeß wegen einer Schlägerei. — Febr. 1601: Versöhnung und Annullierung des Verfahrens wegen der Verwundung des Flavio Canonico. — Sept./Okt. 1603: Caravaggio ist in den Prozeß wegen gewisser Spottgedichte auf den Maler Baglione einbezogen. — März 1604: Er erbost sich über die vorlaute Antwort des Piccolo in der Osteria del Moro und wirft ihm die heiße Schüssel ins Gesicht. — Okt. 1604: Verhaftung, weil er gesehen haben müsse, wie ganz in seiner Nähe ein Stein geworfen worden sei. — Febr. 1605: Verhaftung wegen Waffentragens. — Juli 1605: Zwei Freunde bürgen für den Maler, damit man ihn aus der Haft entlasse. Er werde Laura und ihrer Tochter Isabella

nichts tun. — 29. Juli 1605: Er hat Mariano Pasqualone auf der Piazza Navona niedergeschlagen und schwer verwundet. Der Streit ging um die „donna“ des Caravaggio: „Lena, che sta in piedi a Piazza Navona“. Caravaggio flieht nach Genua (nicht erst 1606, wie Voss sagt), von wo er aber am 24. Aug. schon wieder nach Rom zurückgekehrt ist und am 28. einen reuevollen Brief schreibt. Drei Tage später jedoch hat sich die Polizei schon wieder mit ihm zu befassen. Er hat seiner Wirtin die Läden eingeworfen, weil sie während seiner Flucht als Pfand für unbezahlte Miete seine Sachen konfisziert hatte. — Nun bleibt für ein Dreivierteljahr Ruhe, bis am 31. Mai 1606 die Katastrophe eintritt: Caravaggio gerät beim Ballspiel mit Ranuccio Tomassoni in Streit und erschlägt ihn. Auch er selbst wird schwer verletzt. Seinen nächsten Aufenthaltsort Neapel wenigstens tauscht er freiwillig gegen Malta ein, dieses aber muß er Ende 1608 wieder wegen eines Streites mit einem Ordensritter fliehend verlassen, und 1609 wird er in Neapel beinahe tödlich verwundet (Päpstliche Avvisi: ammazzato ed altri dicono sfregiato), kaum ein Jahr, ehe er in Porto d'Ercole umkommt. Ein wilderer, genialischerer Charakter und ein unbürgerlicheres Leben läßt sich kaum erdenken.

Mit beunruhigender Heftigkeit und schonungslosem Radikalismus stellt sich das zwanzigjährige Genie in seinem ersten selbständigen Werke, dem Bacchus (Uffizien, Tfl. IV) allem entgegen, was bis dahin in Rom gesehen worden war. Der fette Bursche mit dem unmäßig breiten, üppigen Weinkranze auf den öligen schwarzen Locken und dem starren Ausdruck des Gesichts lehnt träge auf einem Lager hinter dem Tische mit der Weinkaraffe und der Schale voll köstlichen Obstes. Er hebt mit schwachen Fingern schlaff den Pokal und sieht unter schweren, halb gesenkten Lidern beiseite. In einem verletzenden Übermaße von Vergegenwärtigung ist diese Zwittergestalt vor uns hingestellt, man versucht vergeblich, sich dem peinlichen Eindrucke ihrer allzugroßen Nähe zu entziehen. Aber sonderbar: bei all dieser Aufdringlichkeit der plastischen Gegenwart fehlt jede Innenmodellierung derart, daß man bei den großen rosa Flächen gar an Manet zu erinnern vermocht hat. Kaltfarbige, porzellanartig glatte, helle und schattenlose Flächen stehen nebeneinander. Ihre präzisen Abgrenzungen (Stirn gegen Haar, Arm gegen Tuch, Blatt gegen Tischtuch) soll man genießen, das Starre und Endgiltige der Rundungen am Kinn, an der Schulter, an der Karaffe und den Früchten mitempfinden. Man mag sich dabei erinnern, daß diese Grundeinstellung des ersten Caravaggio noch im Manierismus wurzelt, daß die Vereinigung von Flächenbindung und Tiefendurchdringung eine wichtige Formmöglichkeit des späten 16. Jahrhunderts bedeutete, vergesse aber nicht, daß hier die dritte Dimension mit Mitteln gewonnen wird, die dem Manierismus gerade entgegengesetzt sind: nicht mehr körperfeindlich durch Schächte leeren Raumes, sondern im barocken Sinne durch volle Körpervolumina. Und erinnert man sich dann bei dem Fruchtkorbe an die meisterlichen Stilleben eines Bronzino und Barocci, so wird man auch das Unerhörte an malerischer Eindringlichkeit und Einheitlichkeit erfassen, das Caravaggio hier zusammengedrängt hat. Kein Gegeneinander weiterhin mehr von Figur und zierendem Beiwerk, sondern die kalte, unbestechliche Stilllebenbeobachtung gleichermaßen auf die menschliche Gestalt übertragen. Gewiß führt eben diese Starrheit der Figur und des Bildes andererseits wieder dem Manierismus näher, aber die völlige Gleichstellung von Mensch und Blume oder Frucht ist doch erst auf den geistigen Grundlagen des 17. Jahrhunderts möglich. Und wenn „il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori che di figure“ (Bottari Ticozzi VI, 247f.), ja, wenn er bald sogar ein reines Stilleben, den Obstkorb der Ambrosiana (Abb. 89) schuf, so wußte er zwar gewiß nichts von dem neuen Pantheismus und der neuen Naturwissenschaft seiner Generation, aber er bedeutet doch deren erste und größte künstlerische Verwirklichung in Italien.

Sein Naturalismus war diejenige seiner Eigenschaften, welche dem Kunsturteil seiner Zeit am meisten zu schaffen machte. Will man ihm diesen jetzt in Italien in der Freude über die Entdeckung seines Archaismus, Klassizismus, Quattrocentismus absprechen, so heißt das doch weit über das Ziel hinausschießen. Denn tatsächlich hat Caravaggio selbst ähnlich laut wie Courbet ein Programm des Verismus vertreten. Außer





Abb. 103. Caravaggio. Magdalena. Rom, Gall. Doria. (Phot. Alinari.)

der angeführten Briefstelle des Vincenzo Giustiniani beweist das sowohl seine Aussage im Baglione-Prozeß, ein valentuomo unter den Malern sei nur „che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali“, als auch die damalige Aussage des Orazio Gentileschi, Caravaggio habe sich vor einigen Monaten bei ihm ein Kapuzinergewand und ein Paar Flügel geborgt — offenbar doch als Modelle für Einzelheiten seiner Bilder. Man bekenne sich also ruhig zum Naturalismus des Caravaggio — ohne Furcht, deshalb alles, was Stil in seinen Frühwerken ist, übersehen zu müssen.

Die Magdalena der Galerie Doria (Abb. 103) hat nicht ganz mehr die Penetranz des ersten Bildes, obwohl auch ihr eine unmittelbare Modellstudie zugrunde liegt. Die farbige Harmonie baut sich weit zurückhaltender aber umso raffinierter allein auf Zimtbraun, Rosa, Weiß und Grau auf. Von köstlicher Präzision wiederum das Stilleben des Ölfläschchens, der Perlenschnüre und der großen Muster der Stoffe. Diese Lust an der Zier üppiger und doch in klaren, breiten Farbflächen gemalter Stoffe ebenso wie das für Caravaggio so eminent bezeichnende Motiv der in den langen, edlen Kurven griechischer Gefäße gewölbten Schulter- und Nackenlinie finden sich am vergleichbarsten auf den Bildern des Lorenzo Lotto in Bergamo wieder, dessen Stil die wesentlichste Anregung bedeutet, welche der junge Lombarde aus seiner Heimat mitbrachte. Fügt man ihm die Wirkungen der Maler von Brescia, des Romanino und Savoldo, sowie diejenigen des in Mailand schaffenden Antonio Campi hinzu, so hat man gewiß keine der Hauptvoraussetzungen für Caravaggios ersten Stil übersehen. Die Theorie der alten Quellen von der Bedeutung der venezianischen Kunst und des Giorgionismus für Caravaggio bestätigt sich also. Auf jeden Fall sind sie von größerer Wichtigkeit als die gerade mit den ersten Werken in nichts vergleichbaren Arbeiten des Pulzone, an den Voss dachte.

Dasselbe Motiv des geneigten Kopfes und der langen Nackenlinie hat die Maria der merkwürdigen Ruhe auf der Flucht in der Galerie Doria (Abb. Voss a. a. O). Sie ist die erste szenische Darstellung, die wir von Caravaggio besitzen und hat noch dieselbe Starrheit und die nämliche Gleichsetzung von Figuren und Stilleben wie die bisher betrachteten Werke. Ein Experiment bedeutet die Einführung der Landschaft, die — so packend sie gemalt ist — den Maler selbst nicht befriedigt haben kann; denn von dem nur wenig später entstandenen Isaaksopfer der Uffizien abgesehen hat Caravaggio als echter Italiener seine Probleme künftighin nur an der Figurenmalerei entwickelt. Ein Experiment auch die höchst sonderbare Komposition: Keine Gruppe, sondern eine lose Nebeneinanderreihung mit dem Flächenzentrum des schwanenweißen, manieristisch drapierten Tuches des geigenden Engels. Äußerst beunruhigend der Radikalismus, mit dem der große Kopf des ernstblickenden Esels gleichwertig zwischen die Köpfe Josephs und des Engels gestellt wird. — Das Bild ist seiner Handlung und der Intensität der geistigen Beziehungen nach wohl doch etwas später entstanden, als gemeinhin angenommen wird, und zwar erst kurz vor dem Beginn der Cappella Contarelli, auf jeden Fall aber später als die nur die ersten Ansätze einer Handlung zeigenden Werke wie der kürzlich von Borenius in England entdeckte Junge mit der Eidechse und die Petersburger Lautenspielerin.

In der Lautenspielerin der Eremitage führt Caravaggio ein charakteristisch venezianisches Motiv in Rom ein. Halbfigurenbilder Musizierender, Kartenspielender oder sonstwie um einen Tisch versammelter Gesellschaften gehören von nun an zum üblichsten Apparate des Cara-



Abb. 104. Caravaggio, Wahrsagerin. Paris, Louvre. (Phot. Alinari.)

vaggismus, und gerade an ihnen läßt sich die Entwicklung des Frühstiles gut aufzeigen. Sie führt von der archaistischen Strenge der Lautenspielerin, die eben erst die Tätigkeit als solche vor dem Bacchus voraus hat, zu der freieren und lebendigeren Handlung der Wahrsagerin im Louvre (Abb. 104). Mußte man beim Bacchus wohl von Naturalismus sprechen, hier erst handelt es sich um Natürlichkeit. Die primitive Starrheit der Gewandbildung lockert sich zu bauschigen Formen, die entsprechende Starrheit des Ausdruckes zu einer liebenswürdigen Lebendigkeit, zu der die breiten hellen Farbflächen von intensiver Leuchtkraft sich aufs glücklichste fügen. Noch belebter die Handlung auf den Falschspielern der ehemaligen Sammlung Sciarra (Rom). Der junge Meister ist innerlich vorbereitet, sich nun auch mit dem großen Kirchenbilde auseinanderzusetzen, als ihm der Auftrag wird, Altar und Seitenbilder der Cappella Contarelli in S. Luigi dei Francesi zu malen (ca. 1597/98).

Zuerst wurde der Schreibende Matthäus mit dem Engel fertig (jetzt Berlin, Abb. Voss a. a. O.). Die Kirche wies ihn mit Empörung zurück. Kein Wunder bei dem gleich verletzenden Radikalismus der Komposition und der Naturtreue in der Wiedergabe der Gestalten. Ein alter Lastkutscher, auf einem modernen Stuhle sitzend, des Schreibens so unfähig, daß ihm die Hand geführt werden muß, — das sollte der Heilige sein, zu dem eine gläubige Gemeinde die Herzen im Gebete erhebt? Es ist in der Tat ein gänzlich unfrommes Gemälde, besessen von einer Lust an der Vergegenwärtigung, die keine Scheu vor dem Heiligen mehr besitzt. Hier schieden sich Caravaggio gegenüber die Weltanschauungen. Dazu ist die Gruppe von einer rücksichtslosen Geschlossenheit, einer schlagenden Energie der Modellierung vor dem tiefdunklen Grunde und einem Reichtum an kühnen Überschneidungen und jähen Parallelismen (der Stuhl und das rechte Bein des Engels, sein linkes Bein und das rechte des Matthäus), daß wiederum der Manierismus, durch das ausfahrende Temperament eines jungen Genies übersteigert, mit seinen eigenen Mitteln ad absurdum geführt wird. Denn die Gestalt des Engels z. B. und vornehmlich seine Draperie ist noch gar nicht weit von der auf der Flucht nach Ägypten entfernt, und auch das reine Schwanenweiß der Schwingen gehört in den künstlerischen Zusammenhang des Frühstiles.

Derartige Zusammenhänge fehlen auch nicht beim ersten der Seitenbilder, der Berufung des Matthäus (Abb. 105), einem gegenständlich wie formal gleich bedeutungsvollen Werke. Der religiöse Mittelpunkt, die Gestalt Christi, wirkt trotz ihrer schönen und ausdrucksvollen Gebärde



Abb. 105. Caravaggio, Berufung des Matthaeus Rom, S. Luigi dei Francesi. (Phot. Alinari.)

ganz beiseitegeschoben, — was zunächst das Auge beschäftigen soll, sind die jungen Soldaten und die Wechsler, die um den Tisch sitzen. Einer zählt Geld, einer sieht durch seine Brille zu — eine gleichgiltige Szene des täglichen Lebens. Diese sittenbildliche Auffassung wurde für eine ganze Schule des In- und Auslandes noch mehr als die vorher gemalten Genrebilder das vielbewunderte Vorbild. Als ebenso epochemachend erwies sich die grundneue bildschaffende Bedeutung des Lichtes. Der Meister liebt ganz dunkle, kellerartige Innenräume, in die nur von einer an der Seite und oben gelegenen Quelle her eine scharf begrenzte Lichtbahn eindringt und aufs grellste einzelne Partien des Bildes herausmodelliert. Barockes Helldunkel also, aber nicht zu malerischen, sondern zu plastisch-konzentrierenden Zwecken.

Im Gegenstück, dem Martyrium des Heiligen, haben sich die Verbindungen mit dem Frühstile erheblich vermindert. Dem entsprechend nimmt die Herrschaft des Lichtes, die Energie der Raumdurchdringung durch die Bewegungen der Gestalten (der nach vorn sich neigende Engel, der liegende Heilige, der fortlaufende Junge) und die außerordentlich packende Wucht der Vergegenwärtigung immer machtvoller zu. Wie von der Berufung das Sittenbild, so nimmt von hier aus das wilde und grausame Martyrienbild des Barock seinen Ausgang.

Als Caravaggio dann das Altarbild zu wiederholen hatte, ist ihm ohne Zweifel nicht wieder ein gleich großer Wurf gelungen wie beim ersten Male. Aber von dieser Frage abgesehen, bedeutet die Darstellung der ersten gegenüber einen gewaltigen Schritt weiter in der Entwicklung des Künstlers; denn die steinerne Starrheit der Gruppenbildung ist aufgelöst zu



Bernardo Strozzi, Gleichnis vom reichen Manne.
Florenz, Uffizien.



einem lockeren Beieinander, in dem die geistigen Beziehungen entscheiden, und die Aufdringlichkeit des naturalistischen Details tritt zurück gegenüber der Dramatik des Vorganges. Die Richtung der Entwicklung ist damit festgelegt: Caravaggio wird den bedingungslos geschlossenen Aufbau und die klar und rein nebeneinandergesetzten Farbflächen seiner Frühwerke aufgeben, um barocke Dramatik und eine aus dem Dunkel herausmodellierende Lichtmalerei auf den Schild zu heben.

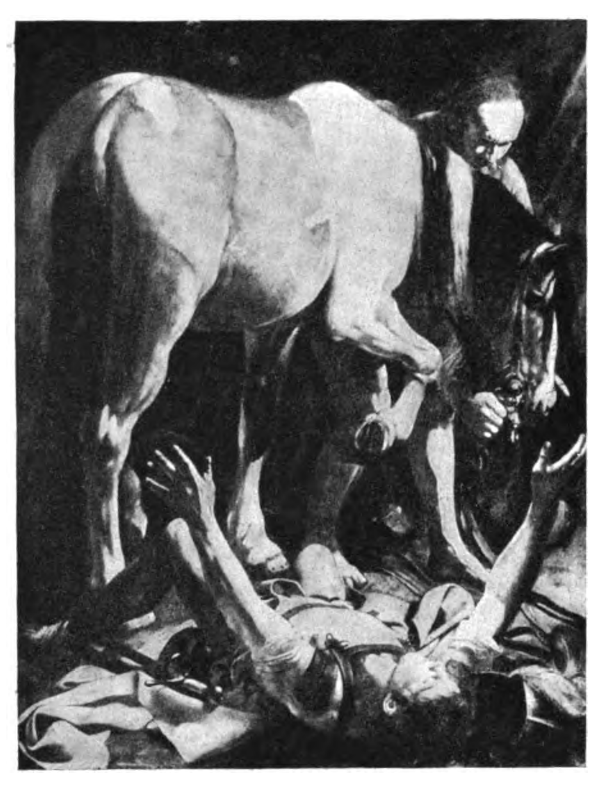


Abb. 106. Caravaggio. Bekehrung Pauli. Rom, S. Maria del Popolo. (Photo Alinari.)

Aber auch dieser neue Stil ist in sich keineswegs einheitlich, sondern von einem ebenso heftigen Tempo künstlerischen Vorwärtsdringens erfüllt wie die Frühzeit. An seinen Anfang gehört neben der Arbeit in der Contarelli-Kapelle die Ausführung der beiden Seitenbilder der Cappella Cerasi in S. Maria del Popolo (ca. 1600). Baglione erzählt, Caravaggio habe auch diese Stücke zweimal malen müssen. Das ist nicht sicher, aber bei dem erschreckend Neuen und Rücksichtslosen der Bilder recht wohl denkbar. Das linke stellt die Kreuzigung Petri, das rechte, noch furchtbarere, die Bekehrung Pauli dar (Abb. 106). Ein junger, vom Pferde gestürzter Reiter mit hochgestreckten Armen am Boden liegend, in einer Verkürzung, noch heftiger als beim Matthäus des Martyrienbildes. Der schwere, unschöne Gaul trottet über ihn, von einem Alten am Zügel gehalten. Es entsteht so eine Gruppe, die zwar nach außen undurchdringlich geschlossen (Arme des Paulus und Beine und Rücken des Pferdes) abweist, aber nach innen von äußerst energischer Tiefendurchdringung erfüllt ist. Das Kolorit ist einheitlich dunkelgoldbraun, kaum durch das rote Tuch links vorn unterbrochen (hier empfing Honthorst die entscheidenden Anregungen!). Hat schon die Gesamtform des Bildes unbedingt etwas Verletzendes, so steigert sich das wiederum noch durch das Ikonographische wie durch alle Einzelformen. Das Wunder wird geleugnet, d. h. einfach nicht dargestellt. Die Erscheinung Christi fällt weg, die grelle Lichtbahn muß sie ersetzen. Es bleibt nur die ganz irdische Szene des gestürzten Reiters, gewiß barock-dramatisch gesteigert, aber allen Glaubensgehaltes bar. Es ist eine für den Geschichtsempfindlichen unmittelbar packende Erkenntnis, wie mit einer solchen Interpretation der evangelischen Szene der wenig gebildete Maler an der Spitze seiner Zeit steht und mit Kepler und Galilei die Umbiegung der Religion ins Innerweltliche, in die Natur und den Menschen vollzieht. Denn der schon an sich unbiblische Vorgang ist nun auch noch beschwert mit einem ungeheuren Gewicht von schonungslosem Naturalismus. Nicht der Mensch, sondern der Gaul ist der eigentliche Mittelpunkt, sein „Akt" ist mit einer wahren Wollust in übermäßiger Nahsicht wiedergegeben. Wahrscheinlich steht man hier im selben Jahre, in dem der aufdringlich-erotische Berliner Amor (Abb. 95) entstand. Gerade dieses bis in alle Falten Abtastbare mußte neben der unnahbar festgefügten Komposition überall instinktiven Widerspruch,

ja Widerwillen hervorrufen, und es ist bezeichnend, wie verständnislos noch heute Voss von dem Bilde nichts als den „unbehaglichen Eindruck ständigen Rotierens“ davonträgt.

So wurde auch das Hauptwerk des mittleren Caravaggio aus der Kirche verbannt, für die er es gemalt hatte: der heute im Louvre bewahrte Marientod, dem man vorwarf, es sei auf ihm die Mutter Gottes mit aufgetriebenem Leib und unfein entblößt vorragenden Füßen abgebildet. Dabei bedeutet das Gemälde bereits — der nächste Schritt in Caravaggios Entwicklung — eine Aufnahme von römisch-pathetischen Elementen, d. h. eine gewisse Annäherung an herrschende Ideale. Diese unanfechtbare Assimilation hat die 1602—1604 entstandene Vatikanische Grablegung (Abb. Voss a. a. O.) zum beliebtesten und meistkopierten Werk des Lombarden gemacht. Trotz der detailreichen Malerei der Steine und der Pflanze im Vordergrunde und der Packträgerbeine des Nikodemus fehlt dem Gesamten nicht eine gewisse pathetische Rhetorik: Christus ist bis zu einem recht weitgehenden Grade heroischer Akt, und die klagende Frau mit den erhobenen Armen hinten hat bereits etwas von dem leicht eingehenden Gefühlsüberschwang der Reni und Genossen. Bei aller Zusammenfassung auch dieser Gruppe ermangelt ihr die steinerne Geschlossenheit der neunziger Jahre. Man beachte, wie auf der Bekehrung Pauli der ausgestreckte Arm des Liegenden eine gradlinige Fortsetzung im Pferdekopf findet, während hier viermal ausfahrende Hände die Grenzen der Gruppe durchbrechen. In dem Marientod und der Grablegung ist der noch nicht Dreißigjährige zum Schöpfer des dramatisch bewegten barocken Historienbildes mit der für dieses bezeichnenden Mischung von Naturalismus, übersteigerter Bewegung und Pathos des Gefühlsausdruckes geworden.

Derselbe gelockerte Aufbau unter Vermeidung der rhetorischen Äußerlichkeiten der Grablegung kennzeichnet die wohl 1604/05 entstandene Madonna die Loreto in S. Agostino. Wenn Baglione die Wahrheit sagt, so haben sich auch an diesem Bilde die Gläubigen gestoßen, obwohl die feste, römisch-kräftige Schönheit der Madonna oder das wieder merkwürdig reif gebildete Christuskind dazu doch wohl keinen Anlaß bot. So müßten es die beiden guten Alten gewesen sein, die vor der Heilbringerin knien, wundervolle Bauerngestalten aus der Campagna, mit einer herzlichen Innigkeit gesehen, wie man es sonst bei Caravaggio nicht findet. Nur in wenigen Einzelheiten deutet sich bereits der Schritt vom mittleren zum späten Stile an, dessen Beginn auf das Jahr 1605 festzulegen ist. Die letzten römischen Werke stehen schon jenseits. Den Übergang bildet die Madonna dei Palafrenieri von St. Peter (Gall. Borghese ca. 1605/6, Abb. Voss a. a. O.). Die Maria ist die Schwester der Loreto-Madonna, das große Kind dem auf deren Schoße ähnlich genug. Allein man vergleiche die breiten weichen Schatten auf dem Fleisch des Jungen mit denen beim Berliner Amor oder dem Christkind der Loreto-Madonna, und man wird zu spüren beginnen, wohin die Entwicklung geht. Der Schatten dient nicht mehr der Modellierung, d. h. der Klärung der Formen, sondern er beginnt über die Formen wegzustreichen und sein malerisches Eigenleben zu führen. Man sehe sich darauf nur das pittoreske Spiel von tiefen Schwärzen und grellen weißen Streifen in der Gewandung der Mutter Anna und die vereinzelten zufälligen Lichtflecken auf ihrem Gesicht an. Auch wird um dieser malerischen Vereinheitlichung willen aus dem Goldbraun des Grundes nun ein tiefes düsteres Schwarz. Am Beginn der letzten Phase steht der erstaunliche Entschluß zur Unterjochung der selbstherrlichen Menschengestalt unter die allumfassende Macht der Dunkelheit und des unbegrenzten Raumes.

Auch dieses Werk mußte auf Beschluß der Kardinäle aus St. Peter entfernt werden. Man hatte die Nacktheit des Christuskindes (nicht ganz mit Unrecht) als unanständig empfunden. Das Bild gelangte an Scipione Borghese, neben dem Kardinal Del Monte und dem Marchese Giustiniani den Hauptgönner Caravaggios. Für ihn entstand gleichzeitig auch der David als Sieger, heute in der Galleria Borghese, die zweite Redaktion dieses Themas, mit dem der junge, kraftstrotzende Barock sich das kriegerische Symbol seines Wollens geprägt hat. Denn es ist gewiß



kein Zufall, wenn der halbwüchsige Schlagetot, den der Manierismus so gut wie nie dargestellt, an dem sich aber der junge Michelangelo schon einmal begeistert hatte, nun unmittelbar nacheinander von Caravaggio, Borgianni (Borghese, Madrid), Gentileschi (Spada), Valentin (Barberini), von Bernini (Borghese), Fetti (Dresden), Liss (Venedig), Strozzi (Dresden, Wien Auspitz), von Lanfranco (Smlg. Longhi Rom), Domenichino (Fano), Reni (Louvre), von Vaccaro (Genf, Neapel Di Peppe), von Manetti (Lucca) und so vielen anderen Toskanern (Rosselli, Curradi, Vignali, Marinari) gemalt wurde. Caravaggios später David ist den anderen gegenüber übrigens merkwürdig trübe im Sentiment und nicht von der Keckheit des früheren Wiener Bildes. Er wird erst kurz vor der Katastrophe 1606 entstanden sein.



Abb. 107. Caravaggio, Die sieben Werke der Barmherzigkeit. Neapel, Monte della Misericordia.
(Photo R. Soprindendenza all' Arte della Campania.)

Caravaggios letzte Jahre sind durch Bilderdaten am besten belegt: 1607/8 entstanden die Neapler Werke, zuerst die ebenfalls noch am Übergang stehende und in vielem plastischer und früher als die Borghesischen Gemälde wirkende Rosenkranzmadonna in Wien (1607), dann die Geißelung Christi in S. Domenico Maggiore und die Sieben Werke der Barmherzigkeit in der Kirche des Monte della Misericordia (Abb. 107). Die vereinheitlichende Macht der Dunkelheit und des unbegrenzten Raumes hat gesiegt. Es ist nicht die Schuld späteren Nachdunkelns, wenn keine der Handlungen mehr mit der momentanen Sicherheit abgelesen werden kann, wie auf früheren Bildern. In dem von einer Fackel notdürftig erhellten Raume zuckt nur hier und da ein beleuchteter Fleck auf: malerischer, nicht mehr plastischer Stil. — Und so sicher die Auffassung des Lichtes beim mittleren Caravaggio einen prinzipiellen Gegensatz zum Helldunkel Rembrandts bildet, so sicher liegt in Caravaggios Spätwerken der erste Beginn dessen, was in Rembrandt gipfelt. Welche Spannweite der Möglichkeiten in diesem Lombarden, der nach der Begründung der großen barocken Historie in seinem letzten Jahrfünft noch das Fundament zum malerischen Stil des Hochbarock legte!

1608 malte Caravaggio auf Malta das Bildnis des Hochmeisters de Wignacourt im Louvre, das schlafende Christkind im Pal. Pitti und die beiden Bilder in La Valetta, 1608 oder 1609 die große Lucia-Szene in Syrakus, 1609 die Geburt Christi in Messina und die besonders reife und unradikale Geburt Christi in Palermo.

Als Nachtrag diejenigen nach des Verfassers Überzeugung originalen Werke, die noch nicht erwähnt wurden: Von Frühbildern der Junge mit dem Fruchtkorb (Gall. Borghese), die vereinfachte Replik der Pariser Wahrsagerin (Kapitolinisches Museum) und der Narziß (Gall. Corsini), der an Schönheit gewiß des Caravaggio würdig wäre, aber trotz der schlagenden Neuheit des Aufbaugedankens und der bezeichnenden engen Geschlossenheit der

Komposition durch seine merkwürdig flaumige Malweise, die weiche Unbestimmtheit des Ausdruckes und die graulichen, graurosa, bräunlichrosa, blaugrauen Töne zweifelhaft erscheint. Am Übergang zur Contarelli-Kapelle die prachtvolle hl. Katharina in Barberinischem Besitz, das für Maffeo Barberini gemalte Opfer Abrahams der Uffizien, der Medusenkopf ebendort, die hl. Familie und der Ungläubige Thomas des Berliner Museums. Aus der reifen mittleren Zeit die Ölbergszene in Berlin und der hl. Franziskus in der Cappuccini-Kirche in Rom, der möglicherweise mit jener „veste da cappuccino" zusammenhängt, die sich Caravaggio 1603 von Gentileschi geliehen hatte. Unter den erhaltenen Bildnissen gehört das neuerdings in Berlin aufgetauchte zum Bacchus (Abb. Burl. Mag. 1927), das des sog. Maffeo Barberini zur Petersburger Lautenspielerin, das im Kaiser-Friedrich-Museum unmittelbar zur Barberinischen Katharina, der Paul V. ans Ende der römischen Zeit. Drei Darstellungen des jungen Johannes in der Wüste sind erhalten: Smlg. Doria, Neapel Nat.-Mus. (zu dem ein entsprechendes Bild in Breitformat im Depot der Gall. Corsini zu vergleichen wäre) und am spätesten Gall. Borghese. Von den Emaus-Darstellungen gibt eine (Hampton Court) den Gang nach Emaus, zwei andere die Szene am Tisch: Das Londoner Exemplar muß zur Contarelli-Kapelle, das des Marchese Patrizi an den Schluß der römischen Zeit gesetzt werden.

Gleich außerordentlich mutet bei einer zusammenfassenden Betrachtung des Caravaggio die Schnelligkeit seiner Entwicklung und die schlechthin endgiltige Vollendung jedes einzelnen seiner Werke an, die gewiß zu einem Teile auf der Tatsache beruht, daß er kein Lehrer gewesen ist und jeden Strich eigenhändig gemalt hat. Von Anfang bis zu Ende lehnte er die dekorative Aufgabe der Freskomalerei als eine verabscheuenswürdige Unterordnung seiner Kunst unter die Gesetze einer anderen ab. So gewiß eine solche Überzeugung in der uneingeschränkten Naturverehrung des Lombarden begründet liegt und so revolutionierend gerade diese nach überallhin gewirkt hat, so gewiß würde man seine Persönlichkeit viel zu eng fassen, wenn man ihn nur als den großen Naturalisten feierte. Vincenzo Giustiniani wußte, was er schrieb, als er Caravaggio im Unterschied zu Ribera und Honthorst nicht unter die reinen Veristen, sondern (neben Carracci und Guido) auf den Gipfel der gesamten zeitgenössischen Kunst stellte, weil er sowohl das „dipingere con l'esempio avanti del naturale" als auch das „dipingere di maniera" beherrscht habe. Dem Frühstile gegenüber braucht man kein Wort mehr über die strengen Bindungen zu verlieren, die Caravaggio seinem Naturalismus auferlegte: Ein so starres Stilisieren hat nicht einmal der hochbarocke Klassizismus eines Poussin wieder gewagt. Aber auch die Schaffung der Helldunkel-Malerei geht gewiß nicht im Naturalismus auf, und ebensowenig die neue Energie und Wucht, mit der Caravaggio seine Menschen hinpflanzt oder die geniale Neuschöpfung eines jeden Themas, das er anpackt. Nirgends eine Weiterführung ererbter Schemen, stets die Naivität des starken und primitiven Menschen. Schließlich würde der neue Naturalismus allein gewiß auch nicht genügen, um das Phänomen jenes beispiellosen Einflusses zu erklären, der seit dem römischen Michelangelo keinem je wieder so beschieden war wie dem neuen lombardischen Michelangelo. Es wird von nun an kaum einen Abschnitt der italienischen Barockmalerei geben, in dem nicht sein Name von Bedeutung wäre.

Annibale Carracci.

Es kann nur eine Selbsttäuschung sein, wenn der Historiker meint, sich von der ästhetischen oder moralischen Wertgebung seiner Zeit frei machen und zur Objektivität des Urteils gelangen zu können. Sucht er auch noch so sehr seine Meinungen durch diejenigen aus der Zeit, mit der er sich beschäftigt, zu regulieren, eine „Ungerechtigkeit" wird stets bleiben, sobald er über das rein chronikhafte Aufzählen hinausgeht. So wird man sich zwar verstandesmäßig durchaus klar darüber sein, daß Carracci und Caravaggio in ihrer Bedeutung als Begründer der italienischen Barockmalerei ganz gleichwertig sind, — aber selbst gegen den eignen Willen wird die Wertsetzung immer dem jeweils Aktuellen zuneigen, das noch für Vossens Geschmack ganz bei den Carracci lag, wo er einmal zu wirklich empfundenen Formulierungen gelangt, während



es uns und seit Longhi der ganzen jungen italienischen Kunstgeschichtsschreibung bei Caravaggio und dem Caravaggismus in unvergleichlich höherem Maße verwirklicht erscheint. Die große Florentiner Barockausstellung von 1922 bedeutete die offizielle Kundgebung dieses revidierten Urteils.

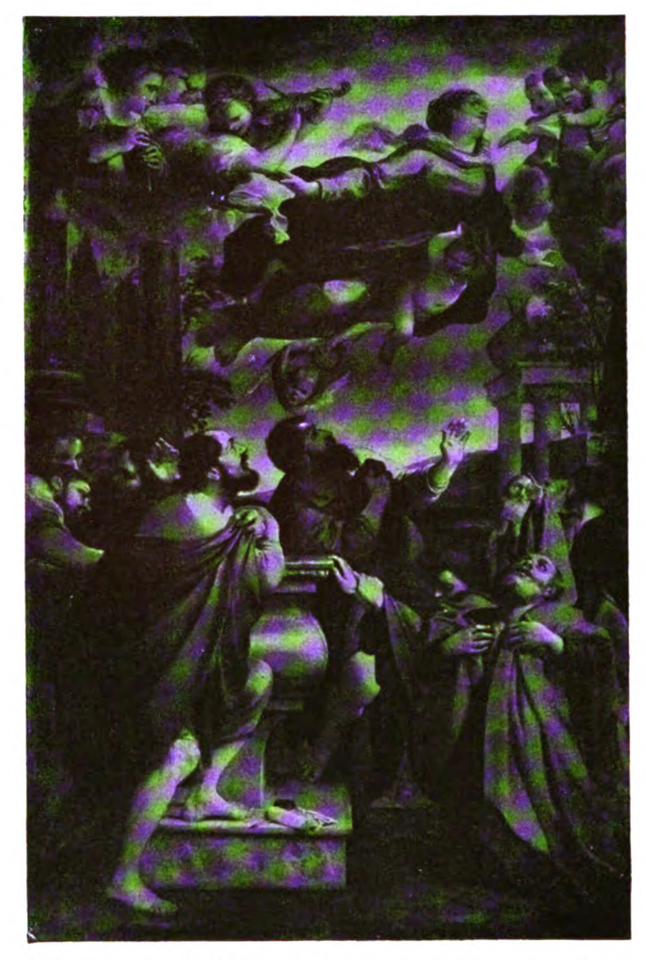


Abb. 108. Annibale Carracci, Himmelfahrt Mariae. Dresden. 1588. (Phot. Bruckmann.)

Das sicherste Korrektiv gegen eine gefühlsmäßige Ablehnung dessen, was heute leicht als sentimental und leer erscheint, sind, wie gesagt, die Urteile aus des Künstlers eigener Zeit. Da erfährt man denn, daß Annibale Carracci in seiner Jugend durchaus als revolutionärer Neuerer empfunden und nach seinem Siege in Rom als der größte Künstler seiner Zeit angesehen wurde: So schreibt der Kardinal Agucchi, als er Carraccis Bestattung im Pantheon neben Raffael anregt, so sagt Bernini 1665 zu Chantelou (. . . si Annibal eût été du temps de Raphael, il eût pu lui donner de la jalousie). Ja, sogar ein so begeisterter Caravaggio-Anhänger wie der Marchese Giustiniani stellt ihn mit diesem auf gleiche Stufe, und für den radikalen Lombarden selbst zählt der ältere Konkurrent zu den „valentuomini", denen er seine Achtung nicht versagt. Das Erneuernde, das Belebende auch seiner Kunst muß in seiner eigenen Zeit viel stärker gewirkt haben als heute, und dieser Gesichtspunkt soll daher auch im folgenden der leitende sein.

Annibale Carracci wurde 1560 in Bologna geboren. Seine Ausbildung erhielt er bei seinem fünf Jahre älteren Vetter Lodovico, dem Begründer der bolognesischen Lokalschule des 17. Jahrhunderts. 1580 in Parma und später in Venedig empfangene Eindrücke vervollständigten seine Schulung. Seit 1583 sind selbständige Werke seiner Hand erhalten; seit rund 1590 bestand die vielbesprochene gemeinsame Werkstatt des Lodovico, Annibale und Agostino Carracci, aus der Annibale durch seine Berufung zum Kardinal Farnese nach Rom 1595 ausschied. Er malte für den Palast des Kardinals erst ein kleines Zimmer und nach dieser Probe seiner Kunst sein Hauptwerk: die große Galerie. Es sind die Jahre seines größten Ruhmes und seiner glücklichsten Tätigkeit. Denn unmittelbar nach der Vollendung der Galerie (Bellori spricht von einer Arbeitsdauer von 8 Jahren) verfällt er einer schweren Krankheit, sei es infolge der Wut über die ganz ungenügende Belohnung seiner Arbeit, sei es aus anderen Ursachen. Ganz klar sieht man in dieser Sache nicht: Im April 1606 schreibt Farnese selbst von einem Schlaganfall, aber schon im März 1604 fragt ein Zettel unter den Papieren des Malvasia: „qual mano nemica della pittura ha ferito il povero Carracci", während er andererseits noch im November 1604 ein Malwerk des Baglione taxiert. Im März 1605 erwähnt der Kardinal seine infirmità mortale, die sich aber jetzt bessere, Mancini spricht genauer von einer „fatuita di mente e di memoria". Jedenfalls hat er in den letzten Jahren kaum noch gearbeitet, was auch Agucchi in jenem unmittelbar nach seinem Tode geschriebenen Briefe erwähnt, und ganz zurückgezogen in seinem Hause an der Lungara gewohnt. Bei der Rückkehr von einer plötzlichen, eigentlich grundlosen Reise nach Neapel zog er sich ein bösartiges Fieber zu, an dem er im Juli 1609 starb. — Der Mann, der dieses traurige und vorzeitige Ende

nahm, wird von den Quellen übereinstimmend als kurz angebunden, ernst und verschlossen, ungepflegt und grob in seinem Äußeren, dabei aber von außerordentlicher Lehrbegabung und freundlichem Eingehen auf seine Schüler geschildert. Annibale Carracci ist also keineswegs der bequeme Charakter gewesen, als den man ihn sich heute nach seinen Werken etwa vorstellen würde.

Antipoden wie in allen Einzelfragen des Stiles sind Carracci und Caravaggio auch in ihren Anfängen gewesen: Caravaggio erklärt mit seinem ersten Bilde dem herrschenden Geiste auf der ganzen Linie den Krieg, Carracci löst sich — freilich einige Jahre früher — allmählich vom Manierismus los, ohne daß man heute irgendwo einen radikalen Bruch empfände. Der Gekreuzigte mit Heiligen von 1583 in S. Niccolò und die Taufe Christi von 1585 in S. Gregorio zu Bologna gehen prinzipiell kaum über die bolognesische Stilstufe der Zeit hinaus, wenn sich auch bei dem zweiten Werk in der hellen, warmen und fröhlichen Farbigkeit ein Geist von neuer Weltfreudigkeit durchspüren läßt. In der Dresdener Assunta von 1587 (Abb. 108) hat er gesiegt. Der Aufbau ist energisch zusammengefaßt und hat das locker Verstreute der Bilder von 1585 verloren. Was dort mit vielen kleinen Formen gesagt wurde, vermag Carracci nun mit wenigen großen Formen auszudrücken (z. B. in der Engelglorie). Kleinköpfige, sehr in den Raum hineingedreht sich bewegende Gestalten einst, massive, großköpfige Proportionen und schwere, breitfallende Stoffe jetzt: Körper statt Raum. Die Gesten haben das Zierlich-Graziöse und Gestellte durch eine neue Energie und Schwere ersetzt, die aber freilich schon hier die Gefahr verrät, die Pose des Manierismus durch eine neue Pose — die des Barock — zu ersetzen: ein leicht ins Sentimentale übergehendes Ausströmen jedes Gefühles in pathetische Gebärdensprache (Maria, Apostel vorn rechts). Der neuen Sattheit und Weltfreude der Form entspricht der tiefe und sonore Farbklang. Ohne in das bewußt Verletzende des jungen Caravaggio zu verfallen, hat Annibale Carracci hier das erste Werk eines neuen Stiles geschaffen.

Tizian und Correggio haben dabei Pate gestanden, das beweist noch deutlicher vielleicht die Madonna von 1588, ebenfalls in Dresden. So grundverkehrt es ist, den Eklektizismus als das neue Programm der Carracci aufzufassen, da dieser gerade eine für den Manierismus ganz typische Möglichkeit bedeutete, so wichtig ist für die Begründung der Bologneser Barockmalerei die bewußte Rückkehr zu den großen Meistern der Hochrenaissance. Bei Tizian und Correggio konnte der junge Annibale, wie späterhin der ältere bei Raffael, dasjenige bestätigt finden, was ihn in Gegensatz zu seiner Zeit stellte: die frohe Bejahung der Schönheit der Welt und der Schönheit des Menschen. Genau ebenso also wie am Anfang der Reform des Caravaggio steht am Anfang derjenigen des Annibale Carracci der Rückgriff auf die Hochrenaissance, eine stilgeschichtlich außerordentlich bedeutungsvolle Tatsache, über deren Bestätigung durch die Geistesgeschichte der Verfasser sich an anderer Stelle geäußert hat.

In diesen Jahren schließen die drei Carracci sich zum Betriebe einer gemeinsamen Werkstatt zusammen, die späterhin so phantastisch zur Akademie im heutigen Sinne umgedeutet wurde. Tatsache wird wohl nur so viel sein, daß die Carracci mehr Wert auf systematischen Unterricht legten als ihre Vorgänger, daß nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde und daß auch Diskussionen theoretischer Fragen eine Rolle spielten. Das Carracci-Atelier wurde zum Sammelplatz der künstlerischen Jugend. Die Aufträge nahmen zu, die Preise stiegen. Schon damals darf vermutlich, entgegen Malvasia, Annibale für die Seele der gemeinsamen Unternehmungen, hauptsächlich Dekorierungen von Sälen in Adelspalästen gelten: Noch in der ersten Hälfte der achtziger Jahre Palazzo Fava, 1592 Palazzo Magnani, ca. 1593/94 Palazzo Sampieri Talon. In den ersten beiden Fällen handelt es sich um die in Bologna üblichen Wandfriese, im letzten um großfigurige Decken- und Kaminbilder. Mit dem Figurenmaßstab wächst auch das



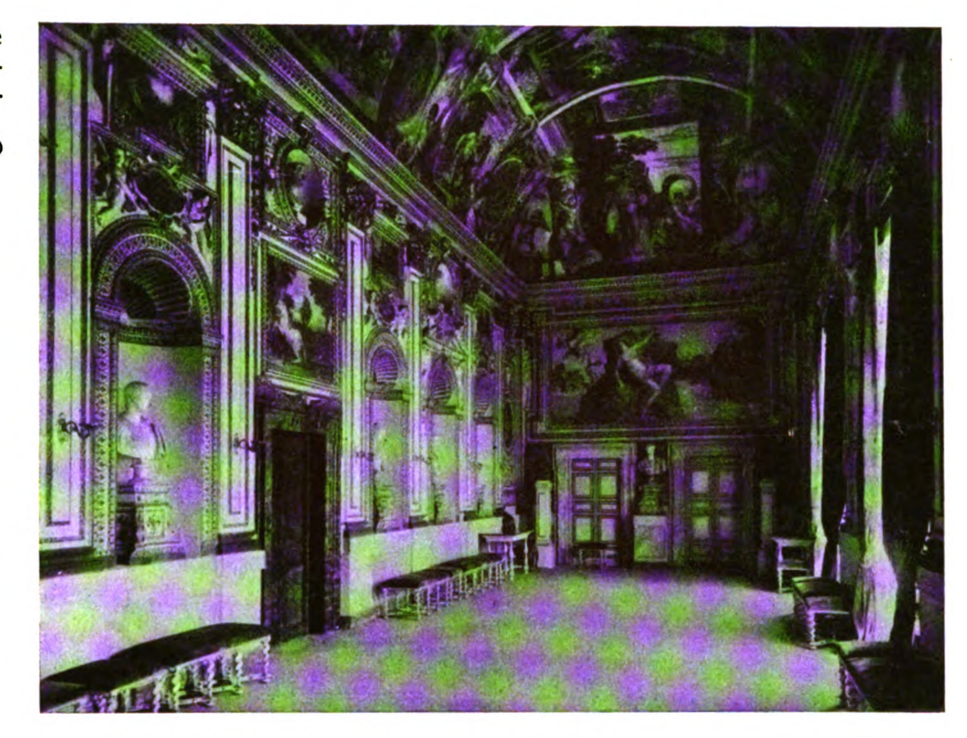


Abb. 109. Annibale Carracci. Galleria Farnese. Rom Pal. Farnese 1596—1604.
(Phot. Alinari.)

künstlerische Format: prachtvoll energisch bewegte nackte Gestalten in kühner Untersicht gegen den blauen Himmel gestellt, nicht mehr die Muskelmänner des Vorläufers Tibaldi, sondern Menschen von einer strotzenden Lebensfülle, wie sie nur das neue intensive Modellstudium möglich machte, — eine so kräftige Kost war niemand in Bologna gewöhnt.

Kein Wunder, daß der einundzwanzigjährige Kardinal Odoardo Farnese, dessen Geschlecht in der Emilia, in Parma, residierte, die jungen Carracci berief, als er 1595 beschlossen hatte, die große Galerie in seinem, von Sangallo und Michelangelo erbauten Palast ausmalen zu lassen (Abb. 109). Tatsächlich siedelte Annibale aber allein im Herbst 1595 nach Rom über, und etwa seit 1596/97 entstand nun sein Meisterwerk, der zweite Grundpfeiler der italienischen Barockmalerei neben der wohl ganz gleichzeitig begonnenen Cappella Contarelli des Caravaggio. Es handelte sich um das Gewölbe eines etwa 20 × 6 m großen Saales, das — welcher Beweis für die geistige Revolution im Rom der neunziger Jahre! — nach dem Wunsche des Kardinals mit einer vielfachen Allegorie der Liebe geschmückt werden sollte: In cielo, in terra, in mare, hat man gesagt, — und dieses Programm kam allen weltfreudigen Energien des jungen Bolognesen aufs glücklichste entgegen. Er ist mit gesammelter Kraft an die Aufgabe herangegangen, die mit Hilfe einer großen Zahl von logisch auseinander hervorgehenden Entwürfen allmählich vor seinem Geiste die endgiltige Gestalt gewann. Da er ein Tonnengewölbe vor sich hatte, so konnte er von den Möglichkeiten des Wandfrieses wie von denen des Deckenbildes ausgehen. Annibale begann bei einer friesartigen Komposition, und erst als er sah, daß sich die Proportionen der Galerie für diesen Aufbau nicht eigneten, hat er den Gewölbespiegel zum Ausgangspunkte genommen. Tibaldis Saal im Palazzo Poggi in Bologna lag als Anregung nahe. Sehr bald aber haben die neuen römischen Eindrücke die Enge der bolognesischen Lokaltraditionen überwunden. Für die ausgeführte Galerie ist Michelangelos Sixtinische Decke am ehesten als Vorbild anzusprechen. Sich mit einem so gewaltigen Werke auseinanderzusetzen — bezeichnenderweise übrigens wieder

einem der Hochrenaissance! —, ohne in seine Abhängigkeit zu geraten, das konnte nur eine Persönlichkeit von großen Ausmaßen.

Nirgends vielleicht läßt sich der Gegensatz zwischen Renaissance und Barock — bei aller geistigen Rückbeziehung dieses auf jene — so deutlich machen wie hier: Michelangelos Decke wird im Durchschreiten eines Weges in die Tiefe genossen, Annibales soll von der Mitte der Längswand aus malerisch ausgebreitet gesehen werden, wie es Schmarsow als die zutiefst barocke Sehart erkannt hat. Michelangelo reiht große und kleine Bilder in harmonisch steigendem und fallendem Rhythmus — Carracci arbeitet mit einer „dynamischen Spannung" (Voss) zwischen Gliedern ungleicher Formen und Größen in freier Folge. Und während beide den Wechsel von Bildern mit gemalten architektonischen und plastischen Gliedern zugrunde legen, ordnet die Renaissance volle Klarheit in jeder Beziehung an, der Barock ein üppig wucherndes Dickicht verschiedenster Formen. Michelangelo bildet einen klaren Kontrast von Architektur und schlicht eingelassenen Bildern und läßt genug von der Rückwand stehen, um eine unzweideutige Reliefgrundebene seiner Formen zu haben. Bei Carracci ist aus dem Gegeneinander von Architektur und Bild ein vielfaches Übereinander geworden, nirgends läßt sich eine Grenze ziehen: Neben gerahmten und scheinbar nur vor der plastischen Gewölbedekoration befestigten Bildern stehen Szenen, die schon realer hinter den Karyatiden und Nudi vor sich gehen, und schließlich sogar Partien (an den Ecken), wo der Raumabschluß ganz geleugnet wird und der freie Himmel hineinsieht. Nirgends wird auch sonst die Rückwand ausdrücklich bejaht, Girlanden, Kartuschen, Medaillons überwuchern sie vielmehr so dicht, daß es überall zu immer neuen Überschneidungen, Deckungen und Verflechtungen kommt.

In dieser ganz barocken Komposition ist aber nun mit der Annibales persönlichem Genie eigenen Gelassenheit alles Radikale, Überhitzte vermieden. Denn es überwiegen für den Eindruck durchaus die einzelnen mythologischen Bilder, in denen die drängende Fülle der Dekoration zur „gesättigten, voll erblühten, aber spannkräftigen Schönheit" (Voss) geworden ist. Das Auge findet auf der „schwellenden und doch straffen Üppigkeit" der Körper Ruhe. Sogar dem Illusionismus des oberitalienischen 16. Jahrhunderts, den Annibale selbst im Palazzo Sampieri zu neuer Energie zu steigern gewußt hatte, hat er nun zugunsten des dekorativen Geistes der Raffael-Schule resolut abgesagt. Der Eindruck der Menschen und des Stiles der neuen römischen Umgebung auf den jungen Carracci muß ein außerordentlicher gewesen sein. Denn schon das Hauptbild des kleinen Zimmers im Palazzo Farnese (Herkules Neapel), das wohl unmittelbar nach der Übersiedelung entstand, ist ein nur in Rom mögliches Werk: Die impulsive Leidenschaft und die leuchtende und warme Farbigkeit des Frühstiles haben nachgelassen; strengerer Aufbau, bewußt antikisierende Einzelformen, schwerere und reifere Sinnlichkeit stehen am Anfang der römischen Epoche und steigern sich in dem Triumph des Bacchus im Mittelfelde der Galerie zur schönsten Reinheit.

Eine überreife Süße wie von südlichen Früchten und südlichem Wein liegt über der trägen Wollust des Zuges. In pflanzenhafter Üppigkeit und Leidenschaftslosigkeit dehnen sich die heißen Glieder. Bequem, übersichtlich und in keiner Weise revolutionär die Komposition. — Aus der ersten römischen Zeit stammt wohl auch eines der schönsten unter den Staffeleibildern: Venus und Adonis (Abb. Voss a. a. O.) in Wien: Der Aufbau wird einfach und klar von der entschiedenen Diagonale des wundervollen Frauenkörpers aus entwickelt. Adonis, eine jener für Carracci wie für Rom gleich bezeichnenden Antinous-Gestalten von vegetierender Schönheit, tritt in großer Bewegung geradeaus vom Hintergrunde her auf Venus zu, der kleine Amor, voll Verführung die Göttin umschmeichelnd, bildet auf der anderen Seite das kompositionelle Gegengewicht. Das Ganze vor einer noch malerisch-romantischen Landschaft.

Denn auch Annibales Landschaftsauffassung macht in Rom die gleiche Wandlung durch. Seine frühen Landschaften (Paris, Leipzig Smlg. Platky) sind reich an malerischen Reizen, venezianisch warm und locker gemalt,





Abb. 110. Annibale Carracci, Landschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

venezianisch lose komponiert. In Rom schließt er die einzelnen Motive zu festen Formen zusammen. Ein neues großzügiges Gruppieren, schlichte Schichtung in klaren Ebenen nach dem Hintergrunde zu. Wie in der Berliner Landschaft (Abb. 110) der Brückenturm im Bilde dominiert, wie die Brücke und das vordere Ufer der Bildebene parallel gelegt sind, wie die Baumgruppen als feste Begrenzungen wirken, das alles bedeutet eine grundsätzlich neue Möglichkeit der Landschaftskunst, von der sogar Elsheimer die stärksten Anregungen empfing und von der die ideale und heroische Landschaft eines Domenichino, Poussin, Claude ihren Ausgang nahm.

Etwa 1604 schloß Annibale Carracci seine Tätigkeit an der Galleria Farnese ab. Sicher noch darnach entstanden ist einzig die bei Voss nicht genannte Loreto-Madonna in S. Onofrio, nach der Inschrift in der Kapelle wohl 1605 gemalt, und auch nach Titi „delle sue ultime" — ein liebenswürdiges, durchaus auf der Höhe seiner Kunst stehendes Gemälde. Fast gleichzeitig also mit den letzten römischen Taten des Caravaggio schließt Annibales Schaffen ab, so wie beide ihren reifen Stil gleichzeitig begonnen hatten. Unmittelbar einleuchtend ist es, sie als die Sprecher der ganzen Gegensätzlichkeit, deren der italienische Frühbarock fähig war, ja sogar des ewigen Typengegensatzes von Naturalismus und Idealismus zu sehen, — allein das erschöpft den historischen Tatbestand keineswegs.

Gewiß sind sie auch persönlich ungemein verschieden gewesen: Caravaggio der Raufbold und Revolutionär und Carracci der verschlossene, zurückgezogen lebende Hofkünstler des Kardinals Farnese, jener vom ersten Augenblicke an ganz selbständig, dieser Eindrücke von überall her verarbeitend (in Rom sogar, wie Tietze einleuchtend bemerkte, solche von Caravaggio), jener ganz allein arbeitend, dieser ein ausgezeichneter Pädagog und von Schülern umgeben, jener offenbar ohne lange Vorbereitung alla prima malend, dieser jede Bildidee ausführlich durch Skizzen vorbereitend, jener endlich der ausgesprochene Ölmaler, von dem Fresken gar nicht denkbar sind, dieser ein Dekorator im besten Sinne, architektonisch empfindend, äußerst schmuckfreudig und damit die altitalienische Tradition ins 17. Jahrhundert hinein rettend. Trotz alledem darf aber doch der Historiker dabei nicht stehenbleiben.

Denn im tiefsten sind Carracci und Caravaggio bei aller Verschiedenheit der Mittel Kämpfer um e i n Ziel gewesen. Carracci, der Ältere, begann früher. Als er die Dresdner Bilder von 1587 und 1588 malte, lernte Caravaggio noch, als die Deckenbilder im Palazzo Sampieri entstanden, stand der Lombarde noch in seinem grundneuen, aber viel weniger allgemein barocken Frühstil. Dann aber trafen sie zusammen, und ihren Werken am Anbeginn des 17. Jahrhunderts ist die gleiche kraftvolle Bejahung der Natur eigen, bei Caravaggio zu schreckenerregendem Naturalismus



Abb. 111. Gentileschi, Die Heiligen Cäcilie, Valerian und Tiburtius. Mailand, Brera. (Photo Istituto Arti Grafiche.)

gesteigert, bei Carracci sich in intensivem Naturstudium, sorgfältigen Detailzeichnungen, aber auch in den schlagenden Karikaturen, für die er bekannt war, manifestierend. Bejahung des Diesseitigen und der menschlichen Kraft, ein volltönendes Pathos, eine wesentlich plastische Form, Geschlossenheit und Einfachheit des Bildaufbaues ohne zu komplizierte Körperbewegungen und Auflockerungen durch tiefe Raumhöhlungen — diese Forderungen bilden das Programm des neuen antimanieristischen Stiles, und ihnen konnten Michelangelo da Caravaggio wie Annibale Carracci mit gleicher Überzeugtheit zuschwören.

Der Caravaggio-Kreis.

Wenn Adam Elsheimer (1578—1610) hier nicht als dritter unter die Begründer der Barockmalerei aufgenommen wurde, so soll damit keineswegs seine Bedeutung herabgesetzt werden. Aber seine Entwicklung ist einerseits nicht so unabhängig wie die eines Caravaggio oder Carracci, sondern eben unter dem Einfluß dieser beiden Meister verlaufen, andererseits bleibt der Geist seiner Malerei auch in Rom so grunddeutsch, daß er an die Spitze der deutschen Barockmalerei gehört (s. Drost, Handb. S. 263f.). Seine Neigung zu schwierigen und neuen Lichtproblemen hat er an Caravaggio genährt, seine Landschaftsauffassung an Carracci zu klassischer Schönheit gesteigert. Eminent deutsch aber ist es, wie er die neuen Probleme in winzigen Formaten abhandelt, wie ihm das Licht wärmende Behaglichkeit oder unendliche Naturweite schenkt, wie sich ihm die einfache Landschaft mit dem Gefühl innigen Seelenfriedens erfüllt. Ein Bild wie die Braunschweiger Aurora wäre einem Italiener niemals möglich gewesen. Das hat aber nicht gehindert, daß er einen weitgehenden Einfluß auf Rom gewonnen hat, der sich sowohl im Carracci-Kreis (z. B. bei Agostino Tassi) als auch unter den Anhängern Caravaggios feststellen läßt.

Keiner von all den Künstlern, welche sich an Caravaggio anschlossen, so ausgezeichnete Meister sich unter ihnen auch befanden, ist imstande gewesen, ihn ganz zu erfassen. Wie in Rembrandts Schule hat ein jeder sich darauf beschränkt, eine Provinz des allzu großen Gebietes anzubauen und womöglich weiter zu kultivieren, als er sie vorfand. Es lassen sich also ganz präzise die Nachfolger des frühen Caravaggio von denen des späteren trennen, welche an Zahl (aber nicht an Wert) bei weitem überwiegen. Drei Maler nur brauchen angeführt zu werden, die von dem Stil des jungen Caravaggio ihren Ausgang nahmen, aber drei Künstler, die zu den fesselndsten des ganzen frühen 17. Jahrhunderts gehören: Gentileschi, Saraceni und Terbrugghen.

Orazio Gentileschi wurde etwa 1565 in Pisa geboren. Aus seiner Heimat, von Bronzino (Turiner Bildnis) und den späteren Toskanern hat er die Vorliebe für kostbare Stoffe, den Glanz der Seide, für Spitzen und Brokate. Seine erste Tätigkeit in Rom (seit ca. 1588) unter den baroccesken Manieristen, die S. M. Maggiore und S. Giov. in Laterano ausmalten, bleibt eine Episode. Als Caravaggios Frühepoche ihrem Ende zuneigt,

kurz vor 1600, muß er ihn kennengelernt haben, und Caravaggios bewußter Primitivismus und der klare Emailglanz seiner Malerei hat seine toskanische Seele geweckt. Es entstehen nun seine Meisterwerke, unter denen die frühesten und schlichtesten der hl. Franz und die Madonna der Gall. Corsini sowie der David der Gall. Spada sind, der beweist, wieviel auch für Gentileschi Elsheimer bedeutet hat. Reicher und von üppigerer Malweise schon der hl. Petrus Nolaskus in S. Adriano und die Madonna der Casa Rosei in Fabriano. Bis 1620 blieb er in Rom. Etwa an der Grenze der römischen Zeit steht das erstaunliche Bild der Heiligen Cäcilie, Valerian und Tiburtius in der Brera (Abb. 111), ein Gemälde, vor dessen archaisierendem Aufbau, dessen kalter Farbe und dessen hieratischer Versteinerung aller Bewegungen man schlagend an die neuesten Strömungen der italienischen Malerei (Casorati) erinnert wird. Die Komposition wird beherrscht von den beiden Diagonalen, die so stark betont sind, daß kein Auge sie übersehen kann. Der Angelpunkt des Ganzen ist der verblüffend hinter der Tür vorlugende Kopf des dritten Heiligen. Jede Figur ist so klar und übersichtlich aufgebaut wie möglich. Gentileschi bevorzugt stets das reine Profil, das Caravaggio, weit räumlicher empfindend, lieber vermied. Keinerlei Überschneidungen; präzise werden kalkig kühle Farbflächen nebeneinandergesetzt. Die Farben (oben Schwanenweiß vor Schwarz, rechts der blaue Mantel vor Steingrau, Valerian Graublau und Rot, Cäcilie Graublau vor Dunkelrot und der metallisch hellen Orgel) sind weit zurückhaltender als bei Caravaggio. Der Reiz schwerer, üppiger Stoffe und breiter, glatter Flächen herrscht auch weiterhin bei Gentileschi (Verkündigung Turin und Genua S. Siro, ca. 1624), nur werden in den Spätwerken die Typen plumper, die Malerei schwerer und derber. Zwischen 1621 und 1624 war Gentileschi in Genua, seit etwa 1627 bis zu seinem ca. 1640 erfolgten Tode in London tätig. Genau datierte Werke fehlen. — Die Vorliebe für reiche und glänzende Kleider erbte seine Tochter Artemisia (1597 bis nach 1651). Ihre historische Bedeutung liegt vor allem in der Übertragung des väterlichen Stiles ins Kabinettformat und der Beeinflussung, die sie damit auf die Malerei der Jahrhundertmitte in Neapel ausgeübt hat, wo sie seit etwa 1630 lebte. Ihr Werk ist noch nicht genügend gesichtet, gerade von den datierten und signierten Werken sind die meisten noch unpubliziert: Inclinazione Florenz Casa Buonarroti ca. 1621, Bildnis eines Geharnischten Bologna 1622, Verkündigung Neapel 1630, zwei Bilder Pozzuoli Dom vor 1640; Magdalena Pitti, Geburt Johannis Madrid, Selbstbildnis Hampton Court).



Abb. 112. Saraceni, Gastmahl des Reichen. Rom, Kapitolinische Pinakothek. (Photo Moscioni.)

Der Venezianer Carlo Saraceni, der zweite der Früh-Caravaggesken, kam am Anfange des neuen Jahrhunderts nach Rom. Auch er hat also Caravaggio noch persönlich gekannt und ihn, wie man hört, sogar in den Äußerlichkeiten der Lebensformen kopiert. Er war noch 1618 in Rom, kehrte später in seine Heimat zurück, wo er schon 1620 starb. An sicheren Daten weiß man nur weniges: 1606 Ruhe auf der Flucht, Camaldoli bei Frascati, seit 1611 Zahlungen für die Arbeit in der Sala Paolina im Quirinal, nach 1610 Altar in S. Lorenzo in Lucina, vor 1614 Altar in S. Adriano, bis 1618 Altäre in S. Maria dell'Anima. Saracenis Stil geht von der unmittelbarsten Nachahmung Caravaggios und Elsheimers aus. Mit beiden ist er öfters verwechselt worden. Sein Eigenes ist die bequeme Unbefangenheit, mit der er malt, darin ganz Venezianer. Er erfreut sich an heiteren, hellen, bunten Farben und einer Fülle von liebenswürdigen Genrezügen (Abb. 112), bleibt aber in den Formen leicht etwas verblasen und unbestimmt. Im einzelnen sind die kleinen, kugelrunden Köpfe mit der hohen Kinderstirn und häufige orientalische Typen kennzeichnend. In den späten Werken wird dem sich wandelnden Zeitstil gemäß sein Kolorit dunkler, wärmer und leuchtender und seine Malweise breiter und lockerer — dieselbe Entwicklung, wie sie Caravaggio schon vorausgenommen hatte und Fetti genau in den gleichen Jahren durchmacht.

Zu Henrik Terbrugghen vergleiche man Drosts Handbuch S. 124/5. Er hat den Ruhm, der erste gewesen zu sein, der Caravaggios Stil und seinen Themenkreis nach Holland übertrug.

Erst der spätere Stil des Lombarden hat einen großen Kreis von Nachahmern gefunden. Die plastische Modellierung durch heftige Lichteffekte, der Naturalismus, das dunklere und energischere Kolorit, die Verquickung von dramatisch barocken und sittenbildlichen Wirkungen führte zu einer ins Breiteste gehenden Reform. Im Thematischen zeigt sie sich in einer ganzen Gruppe von Meistern des großfigurigen Sittenbildes und besonders des Soldatenstückes, an der Spitze der Lombarde Bartolommeo Manfredi (ca. 1580/85 bis ca. 1620/21) und der Halbitaliener Valentin de Boulogne (1591—1634), im Stilistischen aber konnte sich im Rom des ersten Jahrzehntes nicht einer den Einwirkungen des lombardischen Diktators entziehen.

Auch unter den schwächer begabten jüngeren Malern fehlt es infolgedessen nicht ganz an interessanten Arbeiten. Dies ist der Fall bei den Altersgenossen Giovanni Baglione (1571—1644) und Antiveduto Grammatica (1571—1626), die sich beide in der Mehrzahl ihrer Bilder auf einen bolognesisch beeinflußten, recht langweiligen Stil festgelegt haben (Baglione: früh S. Maria dell'Orto gut; Fußwaschung Gall. Barberini 1628, S. Cosma e Damiano 1638, Tabitha S. Maria degli Angeli; Grammatica: Ankunft der Hirten S. Giacomo degli Incurabili ca. 1605, Hochaltar Camaldoli um 1620; beide gut).

Ja, sogar die Hauptschüler der Carracci vermögen in den Frühwerken dieser Jahre nicht, den stärksten Einflüssen von seiner Seite zu entgehen (Reni: Kreuzigung Petri, Domenichino: Befreiung Petri, Lanfranco: Befreiung Petri u. a.). Und wie die jungen Bolognesen seine Kunst in die Emilia übertragen, so bringt sie Caravaggio selbst nach Neapel, dessen ganze Barockmalerei auf seinen Schultern ruht. Nach Toskana kommt der Caravaggismus mit Manetti und Riminaldi, nach Verona mit Turchi und Bassetti, nach Mantua mit Rubens und Fetti, nach Genua mit Rubens und Gentileschi, nach Venedig mit Saraceni, Fetti und Liss. Gleichzeitig mit dieser Eroberung aller italienischen Provinzen wird das Ausland sowohl durch das Studium fremder Maler in Rom als auch durch den Aufenthalt von Italienern in den fremden Ländern für den Caravaggismus gewonnen.

Nach Terbrugghen (Rom 1604—1614) vermittelt Gerard van Honthorst (Rom ca. 1610 bis ca. 1621), der italienische Gherardo delle Notti, den Holländern die stärksten Anregungen in diesem Sinne. Baburen (Rom 2. Jahrzehnt), de Haen (gest. Rom 1621), Bylaert (1621), Crabeth (2. bis 3. Jahrzehnt) stehen ihm zur Seite. Lastman (1603—1607), Pynas (1. Jahrzehnt), Uytenbroeck (2. Jahrzehnt), Poelenburgh (ca. 1617 bis ca. 1627) beteiligen sich kraft der empfangenen Elsheimer-Einflüsse. Rubens (bis 1608), Jan Janssens (2. Jahrzehnt), Gerard Segers (2. Jahrzehnt), Rombouts (1616f.) verpflanzen den Caravaggismus nach Flandern, Finsonius (Rom 1. Jahrzehnt, dann Provence), Tournier (Toulouse), François (Auvergne) nach Südfrankreich, Vouet (1612—1627 Italien) nach Paris, Le Clerc und La Tour nach Lothringen, Gentileschi selbst und Honthorst nach England, — vor allem aber Ribera (Rom 1616) und gewiß noch andere Meister nach Spanien, wo weder der frühe Velasquez ohne die tiefsten Caravaggio-Eindrücke noch Mayno ohne den Einfluß von Gentileschi zu erklären ist.

Zum ersten Male ist das deutlich genug betont worden durch Roberto Longhi, dessen eminent wichtige Spezialarbeiten eine Fülle der weitesttragenden Anregungen enthalten, und dem der Verfasser auch persönlich für Hilfen besonders auf dem Gebiete des Caravaggismus Dank schuldet. Er benutzt diese Gelegenheit gern, um zugleich den Herren Prof. Hermanin und Prof. Bertini Calosso für die gütige Unterstützung seiner römischen Forschungen zu danken.

Nur lose darf dieser Gruppe Orazio Borgianni angefügt werden, der, noch immer nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt, besser unter die selbständigen Begründer der italienischen Barockmalerei gezählt werden müßte. Nur lassen sich die vielfachen von ihm ausgehenden Einflüsse sehr schwer fixieren, da sie sich überall mit denen des Caravaggio mischen. Und doch sind beide in mancher Beziehung ausgesprochene Gegensätze: Caravaggio, der mit Licht und Dunkelheit plastisch modelliert, und Borgianni, der in einem Hauptwerk, wie der Franziskus-Madonna von Sezze (1608, Abb. 113), das jäh einfallende Licht zu magisch-grellen Effekten benutzt, die er von dem spätmanieristischen Helldunkel bei Bassano und Greco gelernt hat. Ganz lockerer Aufbau, eine romantische Nachtlandschaft, köstliche, juwelenhaft aufblitzende



Farben. Hier führt eine außerordentlich interessante Entwicklungslinie unmittelbar vom späten Manierismus zum malerischen Hochbarock hinüber. Man begreift, daß das Gemälde Lanfranco zugeschrieben werden konnte.

Vermutlich hat sich Borgiannis Stil ziemlich unabhängig von Caravaggio gebildet. Denn, 1578 geboren, soll er schon jung nach Spanien gegangen und dort lange Jahre geblieben sein. Er hat in Rom also kaum mehr als die Contarelli-Kapelle mit erlebt, und gerade mit dem frühen Caravaggio hat sein Stil die wenigsten Verbindungen. Grecos Kunst muß ihm in Spanien den größten Eindruck gemacht haben. Mit Hilfe von dessen künstlerischen Prinzipien sucht er nach der Rückkehr nach Rom (spätestens 1606) die plastische Konzentration des Caravaggio aufzulösen. Werke kennt man nur aus seinem letzten Jahrzehnt (Hl. Familie Gall. Corsini, S. Carlo in S. Carlino ca. 1611, S. Carlo in S. Adriano ca. 1612—1613, Pietà ca. 1615, Geburt Mariä Savona). Er starb schon 1616.

Borgianni steht als Ausnahme in dem im übrigen recht klaren und übersichtlichen Bilde der römischen Frühbarockmalerei, in der die Caravaggio-Gruppe als Widerpart der Carracci-Schule das radikale und umstürzlerische Element bildet.

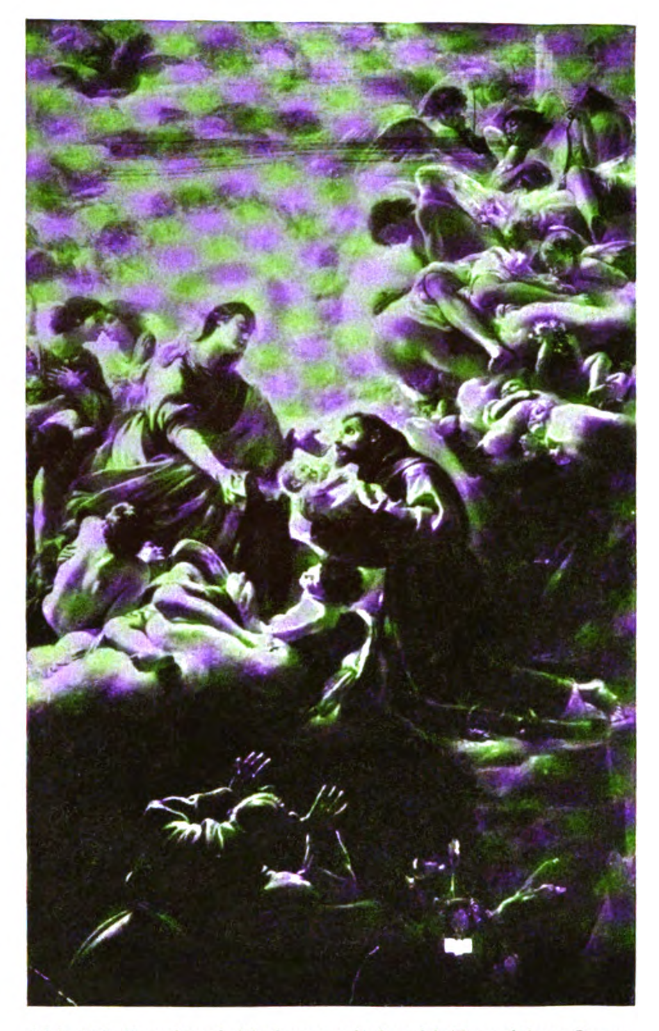


Abb. 113. Borgianni. Madonna mit dem hl. Franziskus. Sezze. (Photo Cav. Gallelli.)

Die Carracci-Schule.

Schon seit den Tagen Malvasias hat man sich darum gestritten, wem unter den drei seit etwa 1590 in einem gemeinsamen Atelier arbeitenden Carracci der Ruhm zukomme, der erste und eigentliche Reformator der italienischen Malerei zu sein, ob dem jüngeren und berühmteren Annibale oder dem älteren, geruhsam in Bologna verbliebenen Lodovico. Mehr und mehr kommt man dabei zu der Erkenntnis, daß auch in den frühen bolognesischen Jahren schon Annibale die richtunggebende Persönlichkeit gewesen ist. Lodovico Carracci, als Sohn eines Fleischers 1555 geboren, war gewiß früher künstlerisch selbständig als seine Vettern: Schon 1578 wird er in die Gilde aufgenommen, aber noch seine 1587—89, also gleichzeitig mit Annibales entscheidender Assunta, entstandene Bekehrung Pauli (Bologna Pinakothek) hält sich in den Grenzen des einheimischen Manierismus. Ein Jahr später erst ist auch Lodovico zu einem neuen und eigenen Stil gelangt, dem glücklichsten seines Schaffens, und es entsteht 1588 die Bargellini-Madonna der Bologneser Pinakothek (Abb. Weisbach a. a. O.), übersichtlich im Aufbau und von barock freiem und ausströmenden Gefühl, wenn auch verglichen mit Annibales Dresdner Madonna aus demselben Jahre merklich zarter empfunden und von gedämpfteren Kolorit. Auch die Malweise ist lockerer, — mehr vom venezianischem Manierismus und Calvaert als von Tizian und Correggio herzuleiten.



Abb. 114. Agostino Carracci. Kommunion des heiligen Hieronymus. Bologna. Pinakothek. (Phot. Alinari.)

Die Figur des hl. Dominicus ist in der Handbewegung getreu dem Engel auf Annibales Kreuzigung von 1583 nachgebildet — ein neues Argument gegen Lodovicos Führerschaft. In derselben Epoche wie das Bargellini-Bild sind die Scalzi-Madonna (Bologna Pinak.) und die Madonna von Cento (1591), Lodovicos malerischste und beste Bilder entstanden. Das venezianisierende Kolorit hat Lodovico noch in Petri Fischzug von 1596 in S. Giorgio. Rätselhaft stünden dazwischen die titanischen Gestalten der Verklärung Christi in der Pinakothek (bestellt Ende 1593), mit deren Größe und Wucht es kein anderes Werk Lodovicos aufnehmen kann. Allein da bekannt ist, daß man sich „ai Carracci" gewandt hat, um das Bild zu bestellen, so darf eine weitgehende Mitwirkung Annibales an der Komposition angenommen werden, die genau gleichzeitig mit dessen Deckenbildern im Pal. Sampieri geschaffen wurde.

Annibales Wandlung zum Groß-Dramatischen und Pathetischen scheint Lodovico um die Jahrhundertwende aufs stärkste beeinflußt, ja völlig aus dem Gleichgewicht gebracht zu haben, so daß für seine späteren Werke die Datierungen durch einen sehr ungleichmäßigen Stil erschwert werden, dem ein innerer Entwicklungssinn fehlt. Daß er die Galleria Farnese bewundert hat, als er sie 1602 sah, ist bekannt. Doch ließ er es in seinem phlegmatischen Charakter bei einem Nebeneinander des Neuen und des Alten bewenden.

An Daten, die das bezeugen, seien für das barock-dramatische Element genannt: Himmelfahrt S. Cristina 1597, Assunta und Limbus Corpus Domini 1601, Kreuzgang-Fresken S. Michele in Bosco 1605, Berufung des Mattäus Pinak. ca. 1615 — für das alte venezianische Kolorit und die zarteren, feineren Typen: Anbetung der Könige Brera 1616.

Als der angesehenste Maler Bolognas ist Lodovico 1619 in seiner Heimatstadt gestorben, die er späterhin nie mehr für längere Zeit verlassen hat. Er hatte dort den alten Ruf des Ateliers hochgehalten und als gutmütiger und toleranter Lehrer die Neuerungen, welchen der junge Annibale so viel energischer zum Siege verholfen hatte, in leicht faßlicher Form einem immer wachsenden Kreise von Schülern vermittelt.

Agostino Carracci, der Bruder des Annibale, ist für die gemeinsame Werkstatt unwesentlicher geblieben. Seine hauptsächliche Bedeutung liegt auf dem Gebiete des Kupferstichs, als dessen Reformator in Italien er anzusehen ist. 1557 geboren, wurde er zum Stecher von Tibaldi und Cornelis Cort, zum Maler von dem Vetter Lodovico ausgebildet. Um 1590 hat er sich hauptsächlich zur Verfertigung von graphischen Gemälde-Reproduktionen längere Zeit in Venedig aufgehalten. Darnach fügte er sich wieder dem Atelier Lodovicos und Annibales ein, und in dieser Zeit entstand sein malerisches Hauptwerk: die Kommunion des hl. Augustin (Bologna Pinak., Abb. 114). Um 1597/98 ging er zu Annibale nach Rom, konnte dort aber zu keiner führenden Stellung gelangen, so daß es rasch zu Streitigkeiten und 1600 zum völligen Bruche kam. Agostino nahm gern eine Berufung nach Parma an, wo er bis zu seinem Tode, der bereits 1602 eintrat, an der Ausmalung eines



Abb. 115. Albani, Allegorie des Wassers. Turin, Pinakothek. (Phot. Alinari.)

Zimmers im Pal. del Giardino tätig war. Es zeigt sich da, daß auch er aufs stärkste von Annibales Kunst abhängig ist. Doch unterscheidet er sich von seinem Bruder stets durch die plastischere und trocknere Modellierung und die stumpfere, reizlosere Farbe, Merkmale, an denen sich übrigens auch seine Arbeiten in der Galleria Farnese (Aurora, Galathea) erkennen lassen. Diesen Eigenschaften Agostinos entspricht nicht nur seine Neigung zum Kupferstich, sondern auch, was wir über seinen Charakter wissen: Ein scharfer Intellekt und eine scharfe Zunge werden ihm nachgesagt, die ihm in der gemeinsamen Schule eine besondere Eignung für die theoretischen Unterweisungen verliehen.

Wenn die Kunst der Carracci so rasch Gemeingut wurde, so hatte sie das nicht allein ihrer leichten Faßlichkeit und ihrer gefühlvollen Gefälligkeit zu verdanken, sondern zu einem guten Teile auch dem glücklichen geschichtlichen Augenblick, in dem sie auftrat. Es ist der klassische Moment der bolognesischen Kunst, was besagen will, daß niemals vorher noch nachher das Wollen einer Zeit mit dem Charakter der Stadt so harmonisch zusammengeklungen hat. Daher mußte es jetzt notwendig zu jenem erstaunlichen „Wurf der Natur" kommen (um Pinders plastischen Ausdruck zu gebrauchen), der im Laufe von nur zwölf Jahren alle die Künstler hervorbrachte, welche die bolognesische Malerei des Frühbarock tragen (Bononi und Massari 1569, Schedoni kurz vor 1570, Reni und Mastelletta 1575, Spada 1576, Cavedoni und Tiarini 1577, Albani 1578, Garbieri 1580, Domenichino 1581).

Übrigens ist die ganze Gruppe im Stile durchaus nicht einheitlich, sondern aus recht verschiedenartigen Charakteren zusammengesetzt und nicht einmal in der Ausbildung übereinstimmend. Zunächst sind von den Schülern des Lodovico in Bologna die des Annibale in Rom zu scheiden, unter denen Innocenzo Tacconi und der Parmesaner Sisto Badalocchio (1585? bis 1647), der sich später ganz dem Lanfranco zuwandte, hier getrost zugunsten der weit bedeutenderen Albani und Domenichino übergangen werden können. Diese beiden haben die entscheidenden Eindrücke bei der Mitarbeit an der Galleria Farnese empfangen, deren Stil aber in Ermangelung von Annibales reifer Sinnlichkeit bald ins Kühlere, Härtere umgebildet. Francesco Albani (1578—1660) insbesondere neigt zu einer fröhlichen Buntheit, mit der er in mäßigen Formaten hübsche Mythologien mit zierlichen Akten und Putten vor kräftig grünem Baumschlag unter leuchtend blauem Himmel malt (Abb. 115, ähnliche Bilder besonders Turin, Mailand, Dresden).

Schon 1599 war Albani als selbständiger Maler in die Bologneser Zunft eingetragen worden, allein sein Stil ist erst bekannt, nachdem er (wohl 1600) als Helfer zu Annibale Carracci nach Rom gegangen war. Bezeichnend für die Umbildung, die er mit dessen Landschafts- und Mythologiendarstellung vornimmt, sind besonders die Lunetten der Gall. Doria und die Decken im Pal. Verospi. 1616 ist er endgiltig nach Bologna zurückgekehrt und gerät hier allmählich in ein recht langweiliges Sich-Selbst-Wiederholen hinein. Seit dem Ende der dreißiger Jahre hat sein Stil eine Wendung ins Klassizistische durchgemacht (Andreasmarter Serviten-Kirche 1639—41,

Hl. Familie Mad. di Galliera, Hl. Familie mit Heiligen Brera). Diese beruht wohl auf Renis Spätstil, dessen überzeugender Einfachheit sich um die Mitte des Jahrhunderts kaum einer in Bologna entziehen konnte.

Domenico Zampieri gen. Domenichino (1581—1641), in seinen Anfängen Albani nicht selten sehr ähnlich, hat späterhin eine unvergleichlich höhere Bedeutung gewonnen. Neben Reni hat er als der einflußreichste und höchstgeschätzte aus der Carraccischule zu gelten.

Nach einer kurzen Lehre bei Calvaert und Lodovico Carracci ist er nur wenige Monate später als Albani nach Rom übergesiedelt. Kein anderer ist in der Galleria Farnese so selbständig gewesen: Die Fresken der Andromeda, des Phineus und der Jungfrau mit dem Einhorn gehen auf ihn zurück. Aus diesen Jahren der stärksten Einwirkungen des Annibale stammen weiter die drei Lunetten von S. Onofrio und eine Reihe von Werken, die Domenichino für seinen ersten Mäzen, den Kardinal Agucchia gemalt hat: die Ekstase des hl.Paulus (Louvre), die Susanna (München) und die beiden Bildnisse des Prälaten (Florenz Corsini und Uffizien). Ob an ihnen auch Einflüsse des Caravaggio-Stiles mitgewirkt haben, könnte man nicht mit Sicherheit entscheiden, wenn sie nicht das gleichfalls für Agucchia gemalte Nachtstück der Befreiung Petri (S. Pietro in Vincoli) über jeden Zweifel erhöbe.

Aus der Zeit der unmittelbarsten Verbindung mit Annibale stammt Domenichinos schönster Beitrag zur Galleria Farnese: Die Jungfrau mit dem Einhorn (Tafel V). Das Fresko ist bei allen stilistischen Übereinstimmungen mit dem Lehrer bereits Zeuge einer sehr eigenen und entschieden sich äußernden Persönlichkeit: Nie hat Annibale so zurückhaltende und noble Farben gewählt, nie auch in so bewußter Kargheit komponiert. Wie das Tier ins reine Profil gestellt ist und so der Figurengruppe den einfachsten Umriß verleiht und die Bildmitte der auf dem ganz schlichten Motiv der drei Bäume beruhenden Landschaft offen läßt — das geht weit über die Reformabsichten der Carracci hinaus. Indem Domenichino die Üppigkeit und breite Sinnlichkeit seines Lehrers ganz ablehnt, und indem er jedes der carraccesken Motive zur größtmöglichen Einfachheit, ja Primitivität zurückbildet, bedeutet er im Gebiete der Carraccischule die künstlerische Parallele zu dem Caravaggio-Schüler Gentileschi. Nur bleibt Domenichino seiner Schulung gemäß immer von größerer Lebensnähe, er liebt die römische Landschaft, und seinen Mädchengestalten mit den immer sich gleichbleibenden runden Gesichtern, dem schweren, schlicht gescheitelten Haar und dem rundlichen Kinn ist eine gefühlvolle und doch zurückhaltende und keusche Lieblichkeit eigen.

Die Lauterkeit des Bildaufbaues und des Charakters, wie die Unbefangenheit der Erzählung machen Domenichino zum gegebenen Fortsetzer des Annibale Carracci auf dem Gebiete des dekorativen Fresko. Kein anderer wußte sich so selbstlos dem Rahmen einer Architektur anzupassen, die schlichten Geraden der Wände kamen seinem Hang zum Klassizismus entgegen, und indem er die Einfachheit der Kompositionen in der Farnese-Galerie auch noch ihres Gehaltes an Sinnlichkeit entkleidet, wird er das leuchtende Vorbild der Klassizisten um die Jahrhundertmitte. Poussin hat ihn für den bedeutendsten italienischen Maler seit Raffael gehalten, Sacchi seine Kommunion des heiligen Hieronymus sogar höher als die Transfiguration Raffaels geschätzt.

Tatsächlich ist Domenichinos Geißelung des hl. Andreas (S. Gregorio Magno 1608) wohl das klassizistischste Bild des frühen 17. Jahrhunderts (Abb. Weisbach a. a. O.). Die Handlung wird vor einer römischen Tempelarchitektur und auf einer schmalen, mit Hilfe des Fußbodenmusters die Hauptachsen aufs Entschiedenste betonenden Bühne in zwei streng getrennten Gruppen entwickelt, von denen die rechte den neuen Naturalismus der Martyrienschilderung durch die Kälte der Freskofarbe und die vernünftige Auseinanderlegung der Bewegungen temperiert, die linke das Zurückdrängen und Zurückgedrängtwerden recht unglaubhaft schwach und kraftlos vollführt. — Dieselbe Klarheit und Vernunft herrscht in den Fresken von Grottaferrata (1609—10).

Die Kommunion des heiligen Hieronymus (Vatikan. Pinakothek, 1614, Abb. 116) ist Domenichinos bedeutendstes Heiligenbild geblieben. Der Vergleich mit dem Vorbilde der Kommunion von Agostino Carracci (Abb. 114) ist lehrreich für die Vermittlerrolle des jüngeren Bolognesen zwischen frühem und reifem Barock. In jeder Beziehung komponiert Domenichino klarer und

einfacher: Die beiden Gruppen werden streng voneinander getrennt, zwei statt vier Assistenzfiguren um den alten Augustinus angeordnet, sein Kopf in reines Profil gestellt, seine Hände voneinander entfernt und die Hostie gegen die freie Landschaft abgesetzt; klarer ist das Bewegungsmotiv des Hieronymus, viel präziser der Kontur der fliegenden Putten, die Wolke verschleiert nicht mehr die Bogenarchitektur, und diese wölbt sich viel leichter und höher über der Handlung. Verglichen mit Domenichino wird also selbst Agostino Carracci zum Maler barocken Drängens und barocker Vereinheitlichung. Bei dem Jüngeren überwiegt trotz aller Körperkraft der mächtigen Gestalten und allem Einzelnaturalismus die Rücksicht auf die von der architektonischen Umgebung geforderte Übersichtlichkeit. So sind seine Meisterwerke die Kirchendekorationen dieser Zeit, vor allem die Fresken von S. Andrea della Valle (1624—28); in ihrer Vereinigung pathetischer und energischer Plastik mit strenger Wahrung der architektonischen Grenzen das Hauptstück der sakralen Wandmalerei des Frühbarock in Rom.



Abb. 116. Domenichino, Kommunion des hl. Hieronymus. Rom, Vatikan. (Phot. Alinari.)

Neben ihnen kommen vor allem die Fresken der Capp. Nolfi im Dom zu Fano (ca. 1615—20) und die Pendentiv-Tondi in S. Silvestro al Quirinale in Betracht. Das letzte Jahrzehnt des Domenichino dagegen steht unter dem Zeichen einer betrüblichen Stilwandlung. Schon in S. Andrea della Valle kündigt sie sich an. Denn als um 1630 gleichzeitig der Hochbarock und der Poussinsche Klassizismus einsetzte, zog es seinen immer etwas unsicheren Charakter gerade dahin, wo er seiner Veranlagung nach am wenigsten hingehörte. Seine Bilder werden lärmend, gehäuft, wimmelnd, unübersichtlich — und während die Stilprinzipien seiner Frühzeit in Poussin ihren Triumph feiern, müht er sich in seinen letzten Werken (Sebastiansmarter S. M. degli Angeli, Fresken S. Carlo ai Catinari 1630, Pendentivs und Altäre Capp. S. Gennaro Dom Neapel 1630—41) um einen künstlich übersteigerten Hochbarock, in dem er es niemals mit Lanfranco aufnehmen kann.

Während Albani und Domenichino in ihren ersten Jahren den Stil des Annibale Carracci weiter entwickeln, ist der eigentliche Nachfolger des Lodovico Guido Reni gewesen, wenn er auch bald in persönlichen Gegensatz zu seinem Lehrer geriet.

1575 wird er als Sohn eines Musikers in Calvenzano bei Bologna geboren. Schon als Knabe gibt er sich im Atelier des Calvaert fleißigem Studium hin. Der brave Schüler darf bald die Arbeiten seiner Mitschüler verbessern. Seine raschen Fortschritte entfernen ihn von den Lehrgegenständen des späten Manieristen und führen ihn der Carracci-„Akademie“ zu, wo er gelehrig und anstellig bald alle übertrifft. 1599 wird er bereits selbstständiger Meister, um 1600 ist er zum ersten Male kurze Zeit in Rom, um 1604 mit Lodovico Carracci und seiner Schule im Klosterhofe von S. Michele in Bosco beschäftigt. 1605 erfolgt die entscheidende Übersiedlung nach



Abb. 117. Guido Reni, Martyrium des hl. Andreas. Rom, S. Gregorio 1608. (Phot. Alinari.)

Rom. Sein Ruhm wächst äußerst rasch, aber einer jener Zwischenfälle, wie sie sich aus Renis Charakter ergeben, vertreibt ihn schon 1611. Er kehrt nach Bologna zurück, wird immer dringender vom Papste, dem kunstliebenden Paul V. Borghese, zurückgerufen, entschließt sich auch zur Rückkehr, jedoch nur für kurze Zeit. Nach Vollendung der päpstlichen Privatkapelle im Quirinal sucht er — und nunmehr endgiltig — wieder seine Heimat auf. Kurze Aufenthalte in Rom und (1620) in Neapel können kaum als mehr denn Reisen gelten. In Bologna war er seit Lodovico Carraccis Tode unbestritten der erste Maler. Sein Ruhm gereichte der Stadt zur Zierde, Gesandte und Fürstlichkeiten pflegten ihm auf der Durchreise ihre Aufwartung zu machen. — Diesem Ruhm nach außen entsprachen jedoch nicht ganz seine persönlichen Verhältnisse. Unmittelbare und mittelbare Quellen lehren Reni als einen wenig sympathischen Charakter kennen: Allem Unfug abhold, etwas duckmäuserisch, dabei von engelhafter Schönheit in seiner Jugend, ist er als Mann mehr als billig von sich eingenommen, äußerst mißtrauisch gegen jedermann, leicht gekränkt und gänzlich unberechenbar. Freigebigkeit und peinliche Habsucht stehen nebeneinander: Niemand vor ihm hatte so hohe Preise für seine Werke einzutreiben gewagt, und Besprechungen von Geldangelegenheiten (zum Teil recht häßlicher Art, vgl. Gualandi Mem. I) nehmen in Malvasias Biographie einen erstaunlich breiten Raum ein. Dazu glaubte er fest an dauernde persönliche Gefährdung durch Hexerei, und war von einer durchaus pathologischen Abneigung gegen das weibliche Geschlecht. Das Glücksspiel war stets seine wenig zu der sonstigen musterhaften Tugend passende Leidenschaft gewesen, mit dem zunehmenden Alter nahm sie überhand und verzehrte den durch seine Bilderverkäufe gesammelten Reichtum. Er mußte jene aufblickenden Christus-, Madonnen- und Heiligenköpfe, die das meiste zur Verkleinerung seines Ruhmes beigetragen haben, in schwerer Menge und größter Eile malen, um Geld in die Hände zu bekommen und verlor dabei allmählich alle Freude an der Arbeit (s. den Brief von 1639 Gaye Cart. III 545). Kläglich verarmt ist er 1642 gestorben.

Aus seiner vorrömischen Zeit ist das Rosenkranzbild in der Madonna di S. Luca erhalten, noch dem Stile Calvaerts nahestehend. Die erste römische Reise spiegelt sich in dem nur in Stichen und Kopien (Chor der Kirche) erhaltenen Fresko von S. Michele in Bosco, dessen energische Akte vielleicht schon eine Berührung mit Caravaggio voraussetzen, während die weichen und blühenden Frauentypen schön verwertetes Carracci-Gut sind.

Seine sechs römischen Jahre sind es, welche die wesentlichste Erweiterung seines Horizontes über die bolognesischen Schulkenntnisse hinaus bedeuten. Und zwar wird auch er wie Domeni-

chino durch den Eindruck des Caravaggismus gewandelt. Schon in Bologna hatte er Caravaggios Halbfigurenbilder mit Leidenschaft nachgeahmt, und die bald nach der Übersiedelung entstandene Kreuzigung Petri (Vatikan. Pinakothek) mußte — wie man auch aus den Quellen erfährt — den großen Lombarden selbst um so mehr ärgern, als sie die Äußerlichkeiten seines Stiles: schwarze Schatten und helles Licht, Rohheit der Martyriendarstellung, Konzentration der Gruppe doch mit einer gewissen Sentimentalität (der Jüngling oben!) verbrämt.



Abb. 118. Guido Reni, Pietà. Bologna, Pinakothek 1614—1616. (Phot. Alinari.)

Immerhin ist es das Maß an formaler und farbiger Energie, das zunächst Reni am entschiedensten von den anderen Carracci-Schülern trennt. Das wurde allen klar, als er sich in einer der Kapellen bei S. Gregorio Magno Domenichino unmittelbar gegenüberstellte. Sein Gang des heiligen Andreas zur Richtstätte (1608, Abb. 117) unterscheidet sich von dessen Marterbild am allerersten durch die weit lebendigere Erzählungskunst. Was bei Domenichino zur gestellten Gruppe wird, ist bei dem jungen Reni brutale Wirklichkeit. Wo jener vor schlichten, parallel zur Bildebene angeordneten Bauten auf einer schmalen Bühne eine deutlich in zwei Abschnitte gegliederte Handlung zusammenfügt, läßt dieser vor welligen, baumbewachsenen Hügeln einen ununterbrochenen Zug aus der durch Eckgruppen von Zuschauern besonders zur Wirkung gebrachten Bildtiefe nach vorn ziehen, wo im barocken Sinne der Haupteffekt überdeutlich demonstriert wird, und dann wieder nach hinten verschwinden. Und wo sich Domenichino von äußerster Zurückhaltung in den Empfindungen und glattem, kühlem Kolorit zeigt, fühlt sich Reni auch in diesem Frühwerk zu überströmender Sentimentalität und einer vornehmlich in der Hauptgruppe offenbar mit Caravaggio sympathisierenden Farbenkraft hingezogen.

Aus der gleichen Zeit stammen die musizierenden Engel einer anderen Kapelle bei derselben Kirche; Fresken, die in ihrem hellen, klaren und straffen Vortrage eine bemerkenswerte Beziehung zu Gentileschi zeigen, — die nie sich verleugnende Sentimentalität immer abgerechnet.

Renis reifer Stil beginnt 1610 mit der allzu berühmten Aurora des Casino Borghese (jetzt Pallavicini). Das Maß der Tiefenführung vermindert sich, die Handlung vollzieht sich simpel von links nach rechts, allein ohne die Konsequenz des Domenichinoschen Klassizismus zu ziehen. Vielmehr bleibt es überall bei jener gefälligen Einzelbewegung der Gesten und Drapierungen, die, gepaart mit einer peinlich öldruckhaften Farbe ein so beunruhigend breites Publikum zu allen Zeiten findet. Die Gefahren für den Künstler, die hier auftauchen und denen er im Alter so oft erliegt, zeigen sich jedoch im ganzen zweiten Jahrzehnt erst selten. In den Bildern dieser

Phase liegen sie vielmehr noch im Widerstreit mit der plastischen Energie des Frühbarock. Aus der Pietà mit Heiligen (Pinakothek Bologna, 1614—16, Abb. 118) tönt dieser Konflikt vielfältig wieder. Die Komposition beruht auf einer völligen Trennung der Heiligengruppe von der Klage um den toten Christus. Wie im Puppenhaus mit abnehmbarer Vorderwand, also unter Nichtachtung aller möglichen Probleme, wird die obere Handlung einfach in ein über die Köpfe der Anbetenden gesetztes Obergeschoß verlegt. Gerade diese Klarheit und Schärfe der Trennungen gehört ja zu den schlagendsten Neuerungen des Barock gegenüber dem Vielverflochtenen und Unablesbaren des Manierismus. Sie findet sich bei Caravaggio wie Carracci, bei Gentileschi wie Reni. Damit hängen auch hier wieder die charakteristischen Rückblicke auf die klassische Kunst der Renaissance zusammen, die ebenso deutlich aus der strengen Symmetrie in der unteren Gruppe wie aus der etwa Sebastianos Pietà vergleichbaren oberen Gruppe sprechen. Dieses bewußte Rechnen mit einer vergangenen Klassik muß nun aber neben sich den modernen, breiten und warmen Vortrag dulden, mit dem die mächtigen und ernsten Heiligengestalten vor den dunklen Grund gestellt sind, — in ihrer Verbindung von Energie, Pathos und carraccesk-gefühlvollen Gebärden außerordentlich einprägsame Vertreter eines barocken Ideales.

Von sonstigen Werken des zweiten Jahrzehnts sind anzuführen: die zwischen S. Gregorio und der Aurora vermittelnden römischen Fresken der Quirinals-Kapelle und der Capp. Borghese in S. M. Maggiore, der ebenfalls noch hochdramatische Kindermord der Bologneser Pinakothek (bis 1612), die Glorie des hl. Dominikus in S. Domenico zu Bologna (1614) und auf der Stufe der Pietà die vier Herkulesbilder des Louvre (1617), der Rochus in Modena (1617) und die große Assunta von S. Ambrogio in Genua (ca. 1619).

Als sich das Dilemma in Renis Charakter endgiltig zu Gunsten des Idealen und der Aurora löst, wandelt sich eben durch Steigerung der frühe zum reifen Barock, und so kommt es, daß Renis Spätstil die klassizistische Richtung im Bologna des mittleren 17. Jahrhunderts eröffnet. Im Rahmen dieser neuen Probleme ist er von so grundlegender Bedeutung, daß die Darstellung hier abzubrechen hat und erst im Zusammenhang des reifen Barockstiles wieder aufgenommen werden darf.

Das Gefällige, Gefühlvolle und immer Gemäßigte ist es, wofür Lodovico Carracci seinen Fortsetzer in Reni findet, sein bestes Teil, die venezianisch temperamentvolle Malweise ist die Quelle für einen anderen Schüler gewesen: für Alessandro Tiarini (1577—1668).

Nach einer ersten Ausbildung bei Fontana und Cesi hat er sich bei Passignano in Florenz vervollkommnet, dessen Schulung aus dem frühesten erhaltenen Werk in Bologna (Hl. Barbara S. Petronio) spricht. Erst darnach ist er zu Lodovico übergegangen, der ihn auf dasselbe Venedig hinwies, um das sich Passignano bemühte. Schon um 1605 arbeitete er in S. Michele in Bosco mit. Über seine stilistische Entwicklung ist man noch ungenügend unterrichtet, und eigentlich ist es nur eine Phase seines Schaffens, freilich wohl die beste und wichtigste, die mit zureichenden Daten zu belegen ist. Sie erstreckt sich von 1615 bis 1630 oder vor allem bis ca. 1620. Damals muß die Pietà der Bologneser Pinakothek entstanden sein, ferner die Enthauptung Johannis der Brera (1618), die zwei Bilder der Canepanova von Pavia (um 1620) und vor allem die große Erweckung eines toten Kindes durch den hl. Dominikus in S. Domenico (ca. 1616, Abb. 119). Bei aller deutlichen Beziehung der Typen zu Lodovico (Engelgruppe, Gestalt des Heiligen, kniende Frau vorn rechts) kommt der ganze Aufbau — gewiß im barocken Sinne standfester und übersichtlicher geworden — doch bis in die Bauten des Hintergrundes und die vorgeschobene Gruppe des Hundes und des Sich-Vorneigenden mit der leuchtend roten Hose offenbar von Venedig her. Auch die Heftigkeit der Hell-Dunkel-Kontraste stammt — Borgianni vergleichbar — von hier und beileibe nicht von Caravaggio ab. Die vielfachen scharfen Schatten modellieren nicht, sondern bringen ein unruhiges Schwanken in die Komposition und ein zitterndes Flimmern in die Stoffe der Gewänder. Wichtige Bestandteile verschwinden dabei im Dunkel. Diese verunklärende und beunruhigende, bassaneske Lichtführung ist Tiarinis Hauptbeitrag zur bolognesischen Schule seiner Zeit.

In denselben Jahren ist ferner die datierte Assunta in Budrio und wohl auch die Beweinung Christi in S. Benedetto entstanden. In anderen Bildern (Hl. Georg und Lorenz Pinakothek) spiegeln sich deutliche Einflüsse von Veronese. Die zwischen 1619 und 1629 entstandenen Gewölbemalereien der Madonna della Ghiara



in Reggio, wo Tiarini damals lebte, sind ein erster Schritt zum Helleren, Glatteren, wenig Problematischen — genau gleichzeitig also mit der entsprechenden Entwicklung bei Reni. Seit 1636 bis zu seinem Tode ist Tiarini wieder in Bologna nachweisbar, und was von seinen Spätwerken bekannt ist (z. B. Tod Josephs SS. Filippo e Giacomo) beweist, daß er mehr und mehr in das Fahrwasser des neuen, glatten und sentimentalen Renischen Spätstiles gerät — eine Erscheinung, die noch des öfteren festzuhalten sein wird und offensichtlich einer historischen Notwendigkeit entspricht.

Von sonstigen Schülern des Lodovico Carracci kann man sich bei einem der ältesten, dem auch in Rom unter Annibale ausgebildeten Lucio Massari (1569—1633) auf die bloße Nennung beschränken, da noch nirgends versucht worden ist, seine recht verschiedenartigen und übrigens wenig bedeutenden Bilder in eine Ordnung zu bringen. Künstlerisch wichtiger in seiner, keinem seiner bolognesichen Altersgenossen vergleichbaren Außenseiterstellung ist Giovanni Andrea Donducci gen. Mastelletta (1575—1655). Weder seine kurze Carracci-Schulung, noch sein längerer Aufenthalt in Rom hat seine Natur wesentlich beeinflussen können. Er hat sich bald auf sein Gütchen Sasso zurückgezogen und dort menschenscheu seiner Malerei und seinem Orgelspiele gelebt. Wie er sich ängstlich außerhalb des bolognesichen Betriebes hielt, so steht er auch außerhalb seiner Zeit. Der Stil seiner kleinfigurigen Landschaften, die ihn vor allem bekannt machten (die besten Beispiele in der Pinakothek von Modena, Abb. Ojetti a. a. O.), wie auch seiner kirchlichen Gemälde, deren bedeutendste in S. Domenico (ca. 1616), S. Salvatore (ca. 1627) und der Serviten-Kirche bewahrt werden, geht in fast allem auf den späten Manierismus zurück, auf Scarsellino und Schiavone. Verbindet Mastelletta mit jenem und der ferraresischen Tradition die Bedeutung, welche der Landschaft beigemessen wird, so mit diesem die charakteristischen Frauen- und Engeltypen mit den kleinen Köpfen, den geschwungen wehenden Gewändern, den fliehenden Stirnen und den straff nach hinten flatternden Locken. Das Kolorit ist sehr reizvoll, ganz auf Dunkelgrau gestimmt, aus dem silbrige Töne, Graugelb, Graurosa, Blau hervordämmern. Neu ist in den besten Werken die einheitlich über die ganze Bildfläche fegende Bewegung. Hier zeugt Mastelletta von einer bemerkenswerten Überströmung, die den späten Manierismus unmittelbar mit dem Spätbarock eines Valerio Castello und Maffei verbindet.

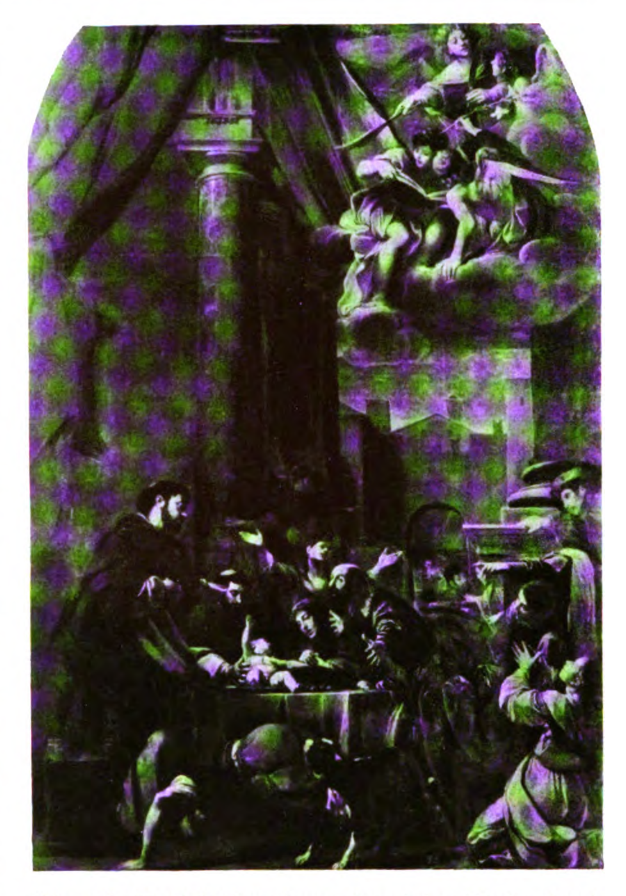


Abb. 119. Tiarini, Erweckung eines toten Kindes durch den hl. Dominikus. Bologna, S. Domenico. (Phot. Alinari.)

Leider ist man auch für Mastelletta bisher viel zu wenig mit Daten versehen. Zumal über seine spätere Zeit fehlt noch jede Sicherheit. Malvasias Angaben sind sehr unklar und widerspruchsvoll, immerhin verdient es jedenfalls Beachtung, wenn er schreibt, Donducci sei im Alter von seiner dunkeln Manier übergegangen zu einer „aperta e chiara, da Guido prima, poi dagli altri praticata". Man stände da also vor derselben Erscheinung wie bei Albani und Tiarini: dem alles gleichmachenden Einflusse des späten Renischen Klassizismus.

Neben den Gruppen der römischen Schule des Annibale und der bolognesischen Schule des Lodovico Carracci muß schließlich ein dritter Bereich gesondert werden, zu dem eigentlich schon die Frühzeit sowohl Domenichinos wie Renis einen Übergang bilden. Beide hatten sich, einmal in Rom, dem packendsten Meister der ganzen Zeit, dem Caravaggio, nicht entziehen können. Bei beiden aber war dieser starke Einfluß eine vorübergehende Jugendepisode. Die Übertragung des Caravaggismus nach Bologna ist nicht an Renis Namen geknüpft, sondern an den des Lionello



Abb. 120. Lionello Spada. Verbrennung der gottlosen Schriften. Bologna, S. Domenico 1616. (Phot. Alinari.)

Spada (1576—1622), der zu den ganz wenigen unmittelbaren Schülern des Lombarden gehört haben soll.

Sicher ist dies durchaus nicht, da Malvasias ganze Vita des Spada größtes Mißtrauen verdient. Eine moderne Arbeit über Spada aber fehlt leider. Nach Malvasia hat der Maler als Farbenreiber bei den Carracci begonnen, dann in Bologna den hl. Thomas des Caravaggio gesehen, ist darauf ca. 1597 nach Rom gegangen und als Schüler und Modell mit Caravaggio bis zu seiner Malteser Zeit zusammengeblieben, d. h. bis 1608. Dem widerspricht nicht nur der völlige Mangel jeder Nennung des Spada in Rom, sondern vor allem sein Fresko in S. Michele in Bosco, das — wenn gleichzeitig mit den anderen — um 1605 entstanden sein müßte und die 1607 datierte Vermehrung der Brote und Fische im Refektorium von S. Procolo. Tatsache ist aber eine intime Kenntnis der Werke des Caravaggio bei Spada. Sie spricht unleugbar aus Werken wie der Dornenkrönung in Chantilly, dem Konzert Borghese und dem David in Dresden. Eine chronologische Stütze empfängt diese Gruppe nun durch die 1616 entstandene Verbrennung der Bücher in S. Domenico (Abb. 120). Bezeichnend für Spada ist hier stets eine hölzerne Härte der Modellierung, in die er die Plastik besonders der Aktdarstellung des Caravaggio umwandelt, ferner eine blecherne Faltenbildung der Gewandung, viel Schwarz und Holzbraun im Kolorit, — andererseits aber auch gewisse archaische Details wie die künstlich einzeln geringelten Löckchen des fliegenden Engels. Solche Einzelheiten sind Überreste aus Spadas Frühzeit, die mit Werken wie dem Abraham und Melchisedek der Pinakothek noch aus der Tradition Fontanas herkommt. Man wird also hypothetisch sagen dürfen, Spada sei erst nach einer bolognesischen Frühzeit und nach 1607 in den Caravaggismus gezogen worden, den er dann energisch und recht grob in seiner Heimat vertritt. Seine letzten Jahre hat er in Reggio (in steter Konkurrenz mit Tiarini) und in Parma verbracht.

„Caravaggiando" nennt Malvasia auch die Malweise des Carracci-Schülers Lorenzo Garbieri (1580 bis 1654). Wenn er damit seine Vorliebe für gräßliche Szenen und für eine schwarze Dunkelheit meint, mag man ihm recht geben (Karlskapelle S. Paolo, ca. 1610).

Es ist selbstverständlich, daß sich die Geltung des bolognesischen Carraccistiles nicht auf seine engste Heimat beschränkte, sondern in die angrenzenden Gebiete der Emilia, nach Modena, Parma, Cento, Ferrara übergriff. Weniger selbstverständlich und daher um so hervorhebenswerter aber ist es, daß die Meister dieser Städte der Peripherie untereinander künstlerische Gemeinsamkeiten aufweisen, die sie grundsätzlich von der engeren bolognesischen Schule abtrennen. Es handelt sich da im wesentlichen um drei Namen: den Ferraresen Carlo Bononi (1569—1632), den Modenesen Giacomo Cavedoni (1577—1660) und den Parmesaner Bartolommeo Schedoni (kurz vor 1570—1614). Alle drei gehören zu den fesselndsten italienischen Malern des Frühbarock und stehen der heutigen Generation erheblich näher als die Vertreter des eigentlichen Carraccismus. Leider sind auch für sie nur ganz spärliche Daten bekannt, was hier sogar recht hinderlich für die Erforschung nicht unwichtiger allgemeinerer Fragen wird. Denn es laufen zwischen Bononi-Guercino und Bononi-Lanfranco wie zwischen Schedoni-Guercino und Sche-

doni-Lanfranco Fäden, deren Entwirrung für die Klärung der Probleme der ersten italienischen Hochbarockmaler von größter Bedeutung sein müßte.



Abb. 121. Cavedoni, Anbetung der Hirten. Bologna, S. Paolo. (Phot. Alinari.)

Worin sich im ganzen genommen die Meister der Peripherie von denen der Hauptstadt unterscheiden, läßt sich dahin formulieren, daß sie mehr die neue Energie der Form und Farbe pflegen, als das eben so neue und barocke Ausströmenlassen großer Gefühle. Diese Tendenz führte Bononi unmittelbar ins Lager des großen Gegners der Bolognesen, zu Caravaggio, und führte auch Schedoni zu einer noch zu wenig beachteten Teilnahme am Caravaggismus, der ihm, nach der Überzeugung des Verfassers, durch Lanfranco vermittelt wurde. Denn Lanfranco hielt sich notorisch 1610 und vielleicht schon einige Zeit früher in seiner Heimat auf, so daß es hier eine Begründung für die unleugbaren Gemeinsamkeiten zwischen Schedoni und Lanfranco (und Bononi und Lanfranco) geben könnte. Außer auf die Ideen des Caravaggismus mußte die drei ihr verwandtes Streben über den Meister Lodovico Carracci hinaus auf seine Ursprünge zurückführen: Schedoni zu Correggio, den er ebenso wie Lanfranco ins Kolossale steigert, Cavedoni zur Farbe des Tizian, Bononi zu Veronese, auf den ihn ja auch die Tradition seiner Heimat hinwies, die ein festeres Band bedeutete als in den anderen Städten der Peripherie. Immerhin darf über die Hervorhebung dieser unbolognesischen Elemente in der Kunst der Cavedoni, Bononi und Schedoni nicht vergessen werden, daß ihnen doch ebenso gemeinsam das Wurzeln in der Kunst des Lodovico Carracci ist, das ihre Einordnung an dieser Stelle erforderlich macht.

Giacomo Cavedoni aus Sassuolo bei Modena hat zumeist in Bologna selbst gearbeitet und bildet so das Verbindungsglied zwischen der Hauptstadt und den Nebenzentren. Seine erste Lehrzeit soll er noch bei Passerotti durchgemacht haben, dann findet man ihn in Lodovico Carraccis Schülerkreise, andererseits soll er aber auch noch 1610 unter Reni in Rom gearbeitet haben. Die prachtvolle Madonna mit S. Alò in der bolognesischen Pinakothek ist 1614 entstanden. Aus dieser einzigen bekannten Phase seiner Kunst stammen auch die ebenso hervorragenden Bilder der ersten Kapelle rechts in S. Paolo. Die Anbetung der Hirten (Abb. 121) geht an plastischer Energie wie an Konzentration der Gruppenbildung sowohl mit den Mitteln des Ausdrucks als auch mit denen der Form und der Beleuchtung weit über die Carracci hinaus. Das Christuskind bildet nach Correggios Vorbild die einzige Lichtquelle. So entstehen überall auf den Umstehenden plötzliche runde Lichtflecke, besonders auf den prallen Wölbungen der Köpfe. Die schwere, reiche, oft straff gezogene Gewandung ist vom jungen Lodovico Carracci herzuleiten (Hyazinth-Madonna Paris), das Leuchten warmer reiner Farben vor dunklem Grunde, vor allem das Rot des Wamses bei den knienden Hirten links führt über Carracci hinaus unmittelbar nach Venedig, wo es — auch in der Alò-Madonna — mehr Tizian als Veronese und Bassano sein muß, der Cavedonis Kolorit angeregt hat. Alle Einflüsse vom Caravaggismus her sind, auch für das Gegenständliche, abzulehnen. Die Malerei des Modenesen muß vielmehr als selbständige Parallelerscheinung zu den römischen Entdeckungen betrachtet werden.

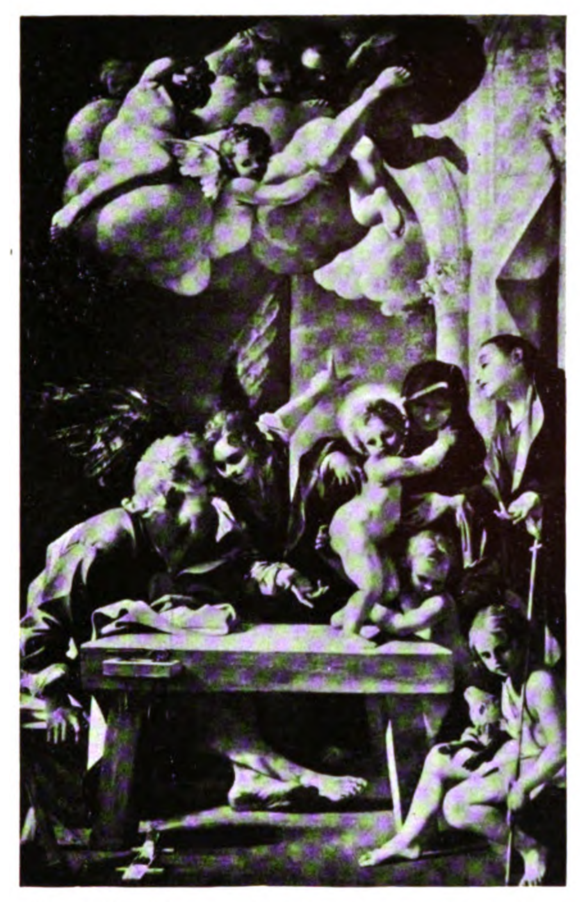


Abb. 122. Schedoni, Hl. Familie. Neapel, Palazzo Reale. (Phot. Alinari.)

Was dagegen den Ferraresen Carlo Bononi betrifft, so ist die unmittelbare Anregung durch Caravaggio aus einer Kopie von dessen Grablegung (Pinak. Ferrara) zu beweisen. Aber auch bei ihm darf sie nur für eine Komponente unter vielen gelten. Als Schüler des Lokalmeisters Bastaruolo wuchs Bononi in der lebendigen Tradition von Ferrara auf. Reisen, außer nach Rom, auch nach Parma, Venedig und Bologna, wo er mehr als ein Jahr geblieben sein soll, erweiterten seinen Horizont. Über sein späteres ferraresisches Schaffen fehlt wieder jede moderne Untersuchung. Gerade die Hauptwerke sind zeitlich noch nicht fixierbar. Seinem Stil nach wird man das Bild mit dem Schutzengel in der Pinakothek von Ferrara (Abb. Ojetti a. a. O.) um 1610 ansetzen dürfen, und damit wird auch hier das Problem der Verbindungen mit Lanfranco akut, auf dessen wahrscheinliche Frühwerke die Bewegung des Engels, die weiche und doch runde Modellierung, wie der Farbklang mit dem leicht ins Graue spielenden Inkarnat, dem Graublond des Haares und dem Lilarosa des Engels hinweisen. Trotzdem verleugnet sich die Herkunft des Bildes aus Ferrara zumal in der romantischen dunkelgrünen Landschaft nicht. Derselben Phase aus Bononis Schaffen wird die Madonna der Pinakothek von Modena angehören, die offensichtlicher auf Lodovico Carracci zurückweist als der Schutzengel. Am engsten mit dem Bolognesen verbunden ist der Altar aus Fabriano in der Brera. Ebenso sicher aber wie die Typen der Heiligen und der Maria nach Bologna, weist der Aufbau dieses Bildes mit der Anordnung der Madonna ganz rechts auf hohem Throne unmittelbar auf Venedig und genauer auf Veronese. Tatsächlich liegt hier die noch fehlende Voraussetzung für Bononi und insbesondere für jene „forza del colorito", die ihm Reni nach seinem Tode nachrühmte (mit dem scheinheiligen Zusatze: „che io non ho voluto seguitare" Gaye Cart. III 545). Am venezianischsten mutet Bononis ferraresisches Hauptwerk, die Ausmalung der Kirche S. Maria in Vado an, an der er offenbar mehrere Jahrzehnte gearbeitet hat. Venezianisch ist schließlich auch Gegenstand und Aufbau der späten Hochzeit zu Kana (1632, Ferrara, Pinak.), in der Bononi sonderbarerweise auf seine beherrschte Energie zugunsten eines peinlich abgestandenen Manierismus verzichtet. Eine äußerliche Bewegtheit herrscht in den ausfahrenden Gebärden der Nebenfiguren vorn und hinten, welche die genremäßige Szene an der Tafel selbst und die echt ferraresische Musikantengruppe oben ganz um ihre Wirkung bringt.

Die meisten Rätsel gibt unter diesen emilianischen Provinzmeistern Bartolommeo Schedoni auf. Es ist bekannt, daß er seit 1597 Hofmaler des Herzogs von Parma war, doch stammt sein erstes datierbares Werk erst von 1607 (Rathaus Modena), und die Beispiele seines reifen Stiles gehören sämtlich erst seinen allerletzten Lebensjahren an, wie aus den gesicherten Daten (1611 Carità Neapel, bis 1614 Grablegung und Frauen am Grabe Parma, beim Tode 1614 unvollendet Ankündigung des Kindermordes und Pflege des hl. Sebastian Neapel) hervorgeht. Um 1610—12 müssen demnach auch die beiden Bilder im Palazzo Reale zu Neapel entstanden sein, die sogenannte Elemosina (wohl eine Begegnung an der Goldnen Pforte) und die hl. Familie in der Werkstatt (Abb. 122). Die Elemente, aus denen Schedonis Stil herzuleiten ist, liegen hier offenbar nebeneinander. In erster Linie ist des für den Frühbarock immer wieder so bezeichnenden Rückgriffes auf die Hochrenaissance zu gedenken. Correggio ist das Vorbild der Puttengruppe in der federbettartigen Wolke, des sitzenden Johannesknaben vorn und der tiefendurchmessenden Bewegung des großen Engels. Diese Bewegung ist aber, wie auffallenderweise noch nicht vermerkt wurde, eine wortgetreue Wiederholung von der des Engels auf Lanfrancos früher Befreiung Petri

(Abb. Voss a. a. O.). Nimmt man an, daß dieses Bild noch dem ersten Jahrzehnt angehört, was jedoch keineswegs gesichert ist, so wäre eine Beeinflussung Schedonis durch Lanfranco bewiesen, die dem Verfasser ausschlaggebend scheint. So würde sich dann also die beiden gemeinsame Umbildung des Correggio ins Kolossalische unter Nichtachtung seines Sfumato erklären lassen. Eine dritte ebenso offensichtliche Übernahme führt von der Maria rechts auf die (schon für Cavedoni besonders wichtige) Hyazinth-Madonna von Lodovico Carracci zurück.

Als eine sehr selbständige Verarbeitung von Lehren des Lodovico mit auf Correggio und Caravaggio hinweisenden Anregungen Lanfrancos darf man die Kunst des Schedoni ansehen, — sehr selbständig, das muß hervorgehoben werden. Es kann mit keinem anderen verwechselt werden, wie Schedoni seine Kompositionen durch massige, vom Rahmen halb verdeckte Seitenfiguren fest verankert, wie er seine Gewandstoffe in schweren Wellen gleiten läßt, in der Bewegung gleichsam erstarrt, und wie er die heftigsten Kontraste von grellen Lichtstreifen und breiten schattigen Flächen gegeneinander führt. Dazu kommen seine spezifischen Kopftypen: bei den Kindern (besonders der häufig anzutreffenden hl.Familien in kleinem Formate) runde Gesichter, in denen Augen, Nase und Mund ganz dicht beieinander liegen und runde schwarze Schatten die Augenhöhlen verdunkeln, bei den Männern kleine Gesichter mit wattigem Haar und Bart, bei den Frauen ebenfalls sehr runde Köpfe mit hohen blasigen Stirnen, denen des Bononi ähnlich, zu dem auch sonst Beziehungen hinlaufen (Madonna mit Heiligen Neapel). Wichtiger noch als diese ist die Beeinflussung, welche Schedoni (z. B. der Engel auf dem abgebildeten Werke oder noch mehr die Pflege des hl. Sebastian) auf die Stilbildung des jungen Guercino ausgeübt hat. Bei dieser sehr interessanten Vermittlerrolle des Schedoni zwischen Lodovico Carracci und einerseits der ersten, noch dem Caravaggio und dem Frühbarock verschriebenen Phase des späteren Begründers des bolognesischen reifen Barocks Lanfranco, andererseits dem zweiten Begründer des bolognesischen Hochbarock, Guercino, kann es ruhig abgelehnt werden, wenn Ricci den unwichtigen Giulio Cesare Amidano (gestorben um 1630) zu seinem Lehrer und Hauptanreger machen wollte. Er wird vielmehr nur als schwächerer Nachahmer anzusehen sein.

Die zuletzt besprochene Gruppe von Malern bildet eine Art Verknüpfung zwischen den beiden Grundtendenzen des italienischen Frühbarock: dem Carraccismus und dem Carravaggismus. Dem ersten wurde mehr und mehr eine kanonische Geltung, dem zweiten der weiteste und zukunftsreichste Einfluß. Der erste wurde für Europa die Grundlage der offiziellen, der zweite der intimen Malerei. Aber erst beide zusammen ergeben ein getreues Bild des italienischen Stiles im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Einseitig und falsch ist es, wenn heute gering geschätzt wird, was Bologna dem Frühbarock mitgegeben hat, — eine sanfte Hinneigung zu allem Schönen und Bewährten, eine wohltönende Sentimentalität, eine ernste und doch heitere Lieblichkeit und eine sorgfältige Arbeitsamkeit. Wenngleich diese geistige Haltung auch in der folgenden Generation von dem einen Teile noch im wesentlichen gewahrt bleibt, ebenso wie diejenige des in seinen letzten Zielen doch verwandten Caravaggismus von dem anderen Teile, — so ändern sich doch seit etwa 1615 oder 1620 die Ausdrucksmittel für die den Barock beschäftigenden Probleme unter der künstlerischen Jugend so entschieden, daß es volle Berechtigung hat, mit diesem Termin eine neue Phase der italienischen Malerei (wenn auch gewiß keinen neuen Stil wie um 1590) beginnen zu lassen.

II. Hauptrichtungen des reifen Barock.

Flüssig-impressionistische Technik und breitere dekorative Zusammenfassung auf der einen, Selbstbesinnung zu klassizistischem Rationalismus auf der anderen Seite, — das bezeichnet den Umschwung, der um 1615 oder 1620 aus dem frühen den reifen Barock gebildet hat. Nun steht in Mittelitalien Cortona an der Stelle des Caravaggio, Poussin an der des Carracci, in dem Übergangsgebiet von Bologna hat man sich zwischen den späten Reni und Guercino oder Lanfranco zu entscheiden, und in Oberitalien wird endlich durch die Tat eines Römers, eines Deutschen und eines Genuesen eine lebendige und weit in die Zukunft weisende Barockmalerei begründet.



Fetti — Liss — Strozzi.

Fetti, Liss und Strozzi sind die Väter des reifen Barock im eigentlichen Oberitalien, zu dem Bologna seinem Stile nach ja kaum gerechnet werden darf. Vor ihnen hatten nur Ausländer das Beispiel gegeben und einzelne Lokalmeister ohne breitere Wirkung von den Neuerungen des frühen Barock berichtet. Dessen strenger Plastik und Komposition hat der nordwärts gewandte Teil Italiens, seinem Charakter gemäß, wenig Geschmack abgewinnen können. So herrscht der späte Manierismus in Venezien wie in Ligurien und der Lombardei bis ins dritte Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts und wird dann unmittelbar und unter Überspringung einer allgemeinen frühbarocken Stilstufe vom malerischen Hochbarock des Dreigestirns Fetti-Liss-Strozzi gefolgt. Strozzi, obwohl der Älteste, kommt zuletzt und erst unter Lissens Einfluß zur vollen Befreiung. Liss hat vor dem Genossen die unbefangene Sinnlichkeit seiner niederländischen Ausbildung voraus und kann sich manche Anregung von dem älteren Fetti erlauben, ohne etwas von seiner Selbständigkeit einzubüßen, Fetti endlich hat seinen Weg am frühesten und unabhängig von den anderen gefunden und ist überhaupt der erste Maler Italiens (wenn man von den ganz einsamen letzten Werken Caravaggios absieht), der — genau gleichzeitig mit Rubens und Bernini — der festen Form und der plastisch-objektiven Technik des Frühbarock den Laufpaß gibt und sich mit Vergnügen den Freuden einer ganz lockeren, aufgelösten Malerei und einer subjektiv-impressionistischen Technik verschreibt. Ihm gebührt also der Vorrang vor den beiden anderen.

Geboren in Rom, wahrscheinlich 1589 oder 88, empfing er seine erste Ausbildung bei Cigoli in jenen denkwürdigen Jahren, als Caravaggio und Carracci, Elsheimer und Borgianni die römische Malerei neu belebten. 1612 verkauft er schon Bilder, 1613 andererseits wird er in einem Briefe des Herzogs Ferdinando Gonzaga noch als studente bezeichnet. Das ändert nichts daran, daß er von eben diesem Herzog 1613 als Hofmaler nach Mantua berufen wird, wo er bis 1622 tätig bleibt. 1621 ist er zum ersten Male in Venedig. Die Stadt muß ihm ausnehmend gut gefallen haben; denn nach einem Streite in Mantua flieht er 1622 hierhin und ist durch keine Bitten zur Rückkehr zu bewegen. Allein es war ihm nicht vergönnt, sich noch lange Venedigs zu erfreuen; denn schon am 16. April 1624 (1623 venezianischen Stiles) ist er in der Pfarrei S. Simeone Grande an bösartigem Fieber gestorben (Staatsarchiv, Necrologi der Provveditori alla Sanità 852).

Kein sicheres Gemälde aus Fettis römischer Lehrzeit ist erhalten. Einzig Rückschlüsse aus dem Mantuaner Stil können gezogen werden. Dessen Kenntnis beruht auf einigen großen Werken, die sich noch heute an Ort und Stelle befinden. Daten fehlen zur Stunde auch noch für sie. Am vollsten strömt dem heutigen Betrachter die glückliche Freiheit des jungen Meisters aus der übergroßen Lunette mit der Vermehrung der Brote und Fische entgegen (Mantua, Städt. Sammlung, Abb. Ojetti a. a. O.). Ein Strudel fließender und durcheinanderquirlender Farbe, in energische Flecken von Hell und Dunkel gegliedert und nach oben hin sich in die frei und bestimmt in den Mittelpunkt gestellte Gruppe um Christus aufhellend und klärend. Eine saftige Malerei, gleich fröhlich, wo das Wunder schon geschehen ist und wo es noch erwartet wird, echtes Malervergnügen an den orientalischen Trachten und dem zuckenden und flackernden Spielen des Lichtes auf den wehenden und sich bauschenden Stoffen. Nichts von der heiligen Feierlichkeit des Tintoretto bei derartigen Vorgängen, und doch im Vortrage z. B. der grauen, locker hinskizzierten Figürchen im Hintergrunde zweifellos Einflüsse von ihm, — nichts auch von der ehernen Konzentration des Caravaggismus, und doch auch zu seinen Errungenschaften genug Verbindungen in der Fülle lebendiger Genrezüge und der Kraft der Helldunkelkontraste. Geht man ihnen dann aber näher zu Leibe, so zeigt sich bald, daß man immer seltener zu Caravaggio selbst und immer öfter zu seinem rätselhaften Nebenbuhler und Antipoden Borgianni zurückgelangt. Ihm hat Fetti weit mehr als Caravaggio und auch als Cigoli zu verdanken, charak-



teristisch genug, da Borgianni ja seinerzeit als ein Fortsetzer und Erneuerer des venezianischen Spätmanierismus bezeichnet wurde. So schließt sich also in Fetti der spätere Manierismus mit dem späteren Barock im Gegensatz zu dem plastisch-isolierenden Sehen des früheren Manierismus und des früheren Barock zusammen, — im ewigen Wellenrhythmus der Geschichte.



Abb. 123. Fetti, Die Arbeiter im Weinberg. Dresden. (Phot. Bruckmann.)

Aus den Mantuaner Jahren stammen ferner einige Fresken, unter denen die Trinität im Domchor von einem weiteren sehr bedeutsamen Eindrucke berichtet, der nicht wenig zur Aufhellung und Intensivierung von Fettis Kolorit beigetragen hat: Rubens hatte in Mantua sein großes Gonzaga-Bild mit der Dreifaltigkeit gemalt, Fetti hatte es täglich vor Augen und mußte ein überlegenes, aber dem seinen gleichgerichtetes Streben herausempfinden. Endlich hat sich in Mantua eine Apostelserie erhalten (nur zwei der Figuren sind wohl eigenhändig), die ebenfalls wie überhaupt die großfigurigen Arbeiten Fettis aus der früheren Zeit stammt: Der Moses (Wien) wird gleichzeitig mit der Lunette, der David (Dresden) eher etwas früher, die Melancholie (Paris, Venedig) mit ihrer viel ruhiger zusammengefaßten Form am Anfang entstanden sein. Sie und noch mehr die Magdalena der Sammlung Longhi läßt auch am ehesten eine Beziehung zu Cigoli erkennen. Ebenfalls zu dieser Epoche werden die Altarbilder gehören: die ganz frühe Verlobung der hl. Katharina (Wien) und der wohl erst nach der Lunette entstandene Tempelgang Mariä (Mantua).

Fettis leicht über die Dinge spielende Natur hat ihn, wahrscheinlich noch in Rom, auf das kleine Format und das Sittenbildliche geführt, für das er in Elsheimer das einladendste Vorbild vor Augen hatte. Unter dessen offenbarem Einfluß steht der Dresdner Tobias; spätere Kabinettbilder zeigen ebenso deutlich, daß er auch die Umbildung ins Hellere und Lockere genutzt hat, die der Venezianer Saraceni in dem Epulone der Kapitolinischen Galerie (Abb. 112) dem Elsheimerischen Stile hatte angedeihen lassen. Gerade mit diesem in Saracenis Werk alleinstehenden Bilde verbindet Fetti auch sein Lieblingsthemenkreis, biblische Gleichnisse, so wortgetreu und lebendig erzählt, daß das reine Sittenbild übrigbleibt. Dresden besitzt die größte Zahl dieser köstlichen kleinen Schmuckstücke. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Abb. 123) ist ein bloßer Vorwand für die alltägliche Szene, wie der Landbesitzer neben dem altertümlichen Gemäuer des Herrenhauses sitzend, dem Winzer seine Anordnungen gibt. Dieser (ein Typus, den Fetti von Schedoni haben könnte) und der beturbante Diener rechts (der seinerseits von Saraceni stammt) deuten die Figurengruppe an, die der Frühbarock fest zusammengeschlossen hätte. Fetti lockert sie, läßt überall viel freien Raum offen und stellt die Menschen ganz impressionistisch vor eine entzückend vom Rosagrau ins Hellbräunliche spielende, warm besonnte Mauer. Der zarttupfende Pinselstrich kommt äußerst feinfühlig dieser Auflösung im vollen Lichte nach, deutet fließend und malerisch eine momentane Naturbegebenheit an und darf daher keinesfalls mit dem manieristischen Linienduktus verwechselt werden. Keine starke Farbe stört die behag-



Abb. 124. Liss, Christus in Gethsemane. Berlin, Sammlung Purrmann. 1629. (Phot. Alinari.)

liche Spätnachmittagsstimmung, hell und heiter stehen die Farben beieinander, wie beim Rubens der gleichen Jahre.

Zum immer Helleren und Blonderen und zu immer loserer Komposition führt auch die Entwicklung innerhalb der Gleichnisse. Die letzten venezianischen Jahre sind voll von unbekümmerten Übernahmen aus der venezianischen Kunst des malerischen Spätmanierismus, ohne daß Fetti dabei irgend etwas von seinem eigenen Stile verlöre: Die Parabel der Blinden in Dresden kopiert in wichtigen Zügen wörtlich den Dresdner Samariter von Veronese (freundlicher Hinweis von Dr. Erna v. Watzdorf), die Flucht nach Ägypten (Wien) den Tintoretto (Abb. 106), andere Beziehungen laufen zur Kreuzigung Tintorettos in S. Cassiano und zu den Hintergrundarchitekturen und Genrezügen der Gastmähler Veroneses.

Rubens, Borgianni, Elsheimer, Saraceni und die venezianischen Meister, sie alle haben etwas von ihrer ernsten und großen Kunst dem kleinen Fetti abgeben müssen, damit er sein heiteres Spiel mit Elan und Geist mischen konnte. Sorglos hat er das Gute genommen, wo immer er es fand, sorglos seine eigenen Bilder wiederholt, wenn man es verlangte. Warum auch nicht, da sie doch keinem problematischen Ringen mit der Gestaltung, sondern der vergnügten Freude des geborenen Malers an allem, was ihn umgibt, ihre Entstehung verdanken? Und bei all dieser Leichtigkeit hat er sozusagen ganz nebenbei eine für Italien grundneue und eminent zukunftsreiche Möglichkeit der Barockmalerei hervorgezaubert. Uns Deutschen merkwürdig verwandt ist dieser von Goethe so liebevoll behandelte Wahlvenezianer nicht nur in seinen kleinen Bildformaten und seiner Freude am Intimen und Sittenbildlichen, sondern auch in wesentlichen Zügen seines malerischen Vortrags. Das läßt die Anziehung natürlich erscheinen, die er auf den Holsteiner Johann Liss ausübte, als dieser seine Kunst kennenlernte.

Johann Liss, wie er sich selbst nannte, oder Jan Lys, in welcher Form sein Name durch einen späteren Irrtum der Quellen bekannter geworden ist, wurde zu Oldenburg in Holstein gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren. Seine Ausbildung empfing er in Amsterdam bei Goltzius (spätestens also 1616), wandte sich dann über Paris und Venedig nach Rom, wo seine Kunst, wie sein Freund Sandrart berichtet, eine ganz neue Art annahm. Aber es hielt ihn nicht lange in der Stadt der Antike und der Päpste, bald kehrte er nach Venedig zurück (spätestens 1621). Das Leben und die Kunst dieses die Deutschen immer wieder bezaubernden Staatswesens, verkörpert in Tizian, Veronese, Tintoretto und vor allem Fetti, hatte es ihm angetan. Er lebte wild darauflos, gab Venus, was ihr in Venedig aufs reichlichste gebührt, und malte nur, wenn es ihm eben paßte, dann aber mit einer sich Schlaf und Nahrung versagenden Eile, als habe er in all dem Taumel des dem Süden hingegebenen Nordländers gespürt, daß ihm keine lange Zeit vergönnt sein würde. 1629 bereits hat ihn die Pest hinweggerafft.

Es sind wenige Daten aus seiner künstlerischen Entwicklung überliefert: Einzig eine Zeichnung in Hamburg (1621) und der Ölberg in Berliner Privatbesitz (1629, Abb. 124) sind sicher fixierbar. Dazu kommt die in Lissens Werk ganz für sich stehende Erweckung der Tabitha in Fano, für die nur so viel feststeht, daß die Ausschmückung der Kapelle 1617 begonnen hat und 1623 noch nicht beendet war. — Eine zweite Reise nach Holland

mitten in der venezianischen Zeit wird berichtet, bleibt aber ganz unsicher. Sie würde für die Fragen der Chronologie natürlich ungemein wichtig sein.

. Sein Schaffen dürfte kaum mehr als zwölf Jahre umfassen, von denen höchstens fünf vor dem Zusammentreffen mit Fetti in Venedig liegen. Was Liss in dieser ersten Phase gemalt hat, geht von niederländischen Voraussetzungen aus, verarbeitet höchst selbständig römische Eindrücke der nordischen Caravaggisten und zielt mit einer geheimnisvollen Logik der Geschichte näher und näher auf den notwendigen Augenblick der Vereinigung mit Fetti hin.

Im einzelnen kann diese Zeit trotz der Forschungen der letzten Jahre nicht als wirklich bekannt gelten. Aus rein stilkritischen Gründen müßte man die Entwicklungsreihe mit dem Dresdner Lautenspieler beginnen. Dieser wurde schon 1744 als Liss aus venezianischem Adelsbesitz erworben, sieht aber im Vergleich mit allen übrigen Werken doch gar zu unmalerisch und trocken aus. Ihm würde der David (Akademie Venedig) folgen, der aber seinerseits ein neues Rätsel aufgibt. Sein ganzer Aufbau ist nicht ohne den des Fettischen Dresdner David zu denken, und wo könnte Liss diesen kennengelernt haben? Noch in Rom, was eine unwahrscheinlich frühe Entstehung von Fettis Bild annehmen lassen müßte, in Mantua, wo sich Liss auf dem Wege nach oder von Rom aufgehalten haben könnte, oder in Venedig, was nach dem Stil des Lisschen Bildes ebenfalls wenig wahrscheinlich ist? Die Reihe setzt sich dann natürlicher fort in dem Kasseler Gelage, das etwa mit Baburen zusammengeht und dem prachtvollen Kopf eines Architekten in den Uffizien, der an Terbrugghen erinnert. Sowohl der Lautenspieler wie der David wie das Kasseler Gelage weisen nun aber als Ursprungsort auf Venedig hin. Sollten sie also alle erst dort entstanden sein, obwohl Lissens römischer Aufenthalt nicht sehr früh angesetzt werden kann, da er Mitglied der holländischen Malerclique, der Bent, war, die kaum vor 1620 gegründet wurde? Und wie verträgt sich wieder damit die spätestens 1616 durchgemachte Lehre bei Goltzius? Erst seit dem Kasseler Gelage sieht man klarer: Die Malweise wird nun von Jahr zu Jahr flüssiger und reicher. Nach der Zeichnung von 1621 sind etwa auf dieses Jahr die Bauernhochzeit (Budapest) und die Schlägerei (Innsbruck) zu datieren, niederländisch und höchst saftig gemalte Bilder mit derben, drallen Figuren und einfachen, warmen Farben. Kurz nach ihnen ist das Morraspiel (Kassel) anzusetzen, wieder um einen Grad lockerer und breiter gemalt, wieder um einen Grad sonniger und heiterer in der Farbe. Das Thema, die Malerei der Landschaft, die Maße, ja letzten Endes die ganze Auffassung des Malerberufes berühren sich unmittelbar mit Fetti.

Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Uffizien, Tafel VI) muß in der Zeit engster persönlicher Verbindung mit dem Römer, rund 1623—25 entstanden sein. Der Vergleich mit dessen Parabeln bietet sich von selbst: Fettis Figürchen sind kleiner, zierlicher, feiner — die des Deutschen schwerer: fast klobig die Männer, von appetitlicher Rundlichkeit die Frauen, Fetti malt mit spitzem Pinsel und ergötzt sich an dem doch zunächst gezeichneten Gequirl der Stoff-Falten, bei Liss ist alles in breitem fließendem Strömen; eine weit intensivere Sinnlichkeit spricht aus dem Menschenschlag, der derben Auffassung der Vorgänge (etwa in der Hauptgruppe) und den viel saftigeren Farben. So schlagend in der hohen, in zarten Tonnuancen schimmernden Mauer und den benachbarten Bäumen der Einfluß von Fetti ist, so sehr unterscheidet doch den Nordländer die erdnähere Kraft und Malerfreude von dem nun viel beherrschter, viel zeichnerischer, viel komponierender erscheinenden Italiener.

Die vergnüglichere Sinnlichkeit des jungen, mit Spitznamen „Pan" benannten Deutschen gewinnt vielleicht den unmittelbarsten Ausdruck in dem gleichzeitig gemalten Herkules am Scheidewege (Dresden), in dem der Maler offensichtlich zu einer recht anderen Entscheidung kommt als der alte Held. Sie ist symbolisch; denn die Tugend ist die wohl am meisten von Fetti beeinflußte Figur in Lissens Werk, das Laster aber eine ganz niederländische, und ganz persönlich Liss'sche Gestalt. In der köstlichen Toilette der Venus (Uffizien) und der Findung Mosis (Lille) variiert er diesen Typus, zu immer blonderen und duftigeren Harmonien fortschreitend. Von diesen Bildern aus ist es dann nur noch ein Schritt zu den letzten und freiesten Schöpfungen seines Pinsels: dem großen Gemälde der Tolentini-Kirche, der Berliner Vision des hl. Paulus und dem Ölberg von 1629 (Abb. 124): Eine hinreißende Steigerung dessen, was bisher nur Spiel

der hochbegabten Malerhand gewesen war, zum ersten Male auch wirkliche Bewältigung großer Formate, die Kompositionen immer freier aufgelöst und nur an die eine Figuren und Raum umfassende Diagonale schräg in die Tiefe gebunden. Die Gestalten durch ihre windschiefe Anordnung von ganz neuem (und doch altvenezianischem) räumlichem Reichtum und zugleich von einer aufs höchste gesteigerten körperlichen Üppigkeit, die aber durch die Pracht der Malerei in die allgemeine malerische Einheit einbezogen wird. Ein unvergeßliches Quellen und Rieseln fließender Farben, hier kleine nasse Lachen bildend, dort zu breiten, heißen Strömen anwachsend. Aus Blaulila, Rot und dem Dunkelbraungrün der Landschaft setzt es sich auf dem Ölberg, aus allen Arten von Braunlila, Braungrün, Graugrün und dazu Rosa und Grün auf der Berliner Vision zusammen.

Als Liss 1629 starb, hatte er mit seinen letzten Werken den malerischen Hochbarock Fettis zu ungeahnter Größe und Gewichtigkeit gesteigert. Venedig war für diese malerisch schönsten Bilder, die in jener Zeit in Italien entstanden, keineswegs reif. Erst um 1650 fanden sie einige Nachfolge und die wahre Fortsetzung nicht vor der Zeit des Piazzetta, dessen wichtigste Grundlage sie bedeuten. Im früheren 17. Jahrhundert aber schöpft vereinzelt der Genuese Strozzi schon unmittelbar nach Lissens Tode aus seinem Schaffen den Mut zur freiesten Entwicklung seiner natürlichen Begabung. Er war auf die saftige Sinnlichkeit des Deutschen von seiner Heimat her besser vorbereitet als die Venezianer. Denn die Hauptquelle seiner Kunst ist neben den späten Manieristen und den Übergangsmeistern von Genua die flämische Malerei mit Rubens an der Spitze gewesen.

1581 wurde er in Genua geboren, machte eine kurze Lehrzeit bei Pietro Sorri (1596/97) durch und ließ sich dann von einer plötzlichen religiösen Begeisterung verleiten, in den Kapuzinerorden einzutreten. Seine Malstudien scheinen damit ein Ende gefunden zu haben, nicht aber seine Malsehnsucht. Etwa 1610 erreichte er von der Kurie die Erlaubnis, die Kutte abzulegen und als Weltpriester durch seinen Beruf seine Mutter zu erhalten. Er begann von neuem die künstlerische Ausbildung, die sich nicht auf die Malerei beschränkt haben kann, da er 1614—21 als Hafeningenieur der genuesischen Republik beschäftigt ist. In den zwanziger Jahren zählt er zu den modernen und anerkannten Künstlern der Stadt, wird aber 1630 nach dem Tode seiner Mutter vom Kloster zurückgefordert und verhaftet. Weiteren Unannehmlichkeiten muß er sich rasch durch die Flucht entzogen haben, da man ihn bereits 1631 in Venedig wiederfindet, wo er den Rest seines Lebens als geachteter Maler und ausgesöhnt mit der Kirche, die ihm 1635 den Titel Monsignore verlieh, verbrachte. 1644 ist er gestorben.

Seine Frühwerke, vermutlich alle erst nach 1610 entstanden, verraten noch unentschiedenes Schwanken zwischen den verschiedenen Möglichkeiten, die Genua bot: Die Tradition Cambiasos steht neben dem barocceskeн Stile und den verschwimmenden Farben Vannis und der Vereinigung von Parmigianinos Grazie mit lombardischer Präzision bei Procaccini. Diese gewinnt die Oberhand und Strozzis letzte Werke des ersten Stiles, die Fresken im Palazzo Carpanetto in Sampierdarena (1623—25) gehören durchaus in den Zusammenhang der damals Modernsten unter den genuesischen Lokalmeistern, die Longhi so hübsch als die „amici dei Milanesi" bezeichnet hat. Morazzone noch mehr als Procaccini scheint Pate gestanden zu haben. Innerhalb typisch genuesisch-manieristischer Kompositionen wird der Gewandstil schon freier und liebt die weitabflatternden, aber in den Konturen fest zusammengefaßten Formen der lombardischen Provinz. Die Farbe gewinnt an Energie, im Hintergrunde zeigen sich hier und da schon die Typen des reifen Strozzi. Einzelnes wie der Bautenhintergrund auf dem Horatius Cocles weisen schon unbegreiflich auf Fetti und Liss voraus.

1625 wurde dieser Auftrag zu Ende geführt. Nun erst stößt der mehr als Vierzigjährige die letzten Reste vom manieristisch-schematischen Bildaufbau ab. Was ihn zu dieser Selbstbesinnung geführt hat, durch die er zu den Naturalisten und im weiteren Sinne auch den Caravaggisten übergeht, läßt sich mit aller wünschenswerten Sicherheit bestimmen: Es ist die Kunst des großen Rubens gewesen, der ganz Genua die Blüte seiner Barockmalerei zu verdanken hat.

Sie beginnt ihre Wirkungen nicht mit der in Genua gemalten Beschneidung von S. Ambrogio (1608), sondern erst nach der Umbildung aus dem frühen in den reifen Barock mit dem Wunder des hl. Ignaz ebendort (1620). Seine mitreißende Lebendigkeit und sein strömender Fluß





Abb. 125. Strozzi, Köchin. Genua, Pal. Rosso. (Phot. Alinari.)

der Farben wurde den Genuesen weiter mundgerecht gemacht durch die jahrelange Tätigkeit des jüngeren van Dyck (1621—27) und die der flämischen Stilleben- und Genremaler. Hier liegen die Quellen für Strozzis köstliches Bild der geflügelrupfenden Köchin im Palazzo Rosso (Abb. 125), dessen heiterer, den Annehmlichkeiten des Alltags zugänglicher Naturalismus keinen Vergleich mit den Frühwerken mehr zuläßt. Auch herrscht nun nicht mehr die bloße Freude an der Häufung des Gegenständlichen, sondern das artistische Vergnügen am malerischen Reichtum auch der simpelsten Dinge. Liebenswürdig sieht die elegant zugreifende Köchin auf den Beschauer. Ihr schmaler Kopftyp und das Feste ihrer Formen beweisen, daß man noch weit vom späten venezianischen Stile ist. Auch das graue, weiße und matt silbrige Kolorit steht noch im Übergang von den frühen Changeanttönen zu der späteren Derbheit.

Denn noch vor der Flucht nach Venedig, also zwischen 1625 und 1630, muß Strozzi zu jenem breiten, saftigen und faustkräftigen Vortrage gelangt sein, an den man heute denkt, wenn man seinen Namen hört. Um diese Entwicklung auch im einzelnen festzulegen, dazu mangeln auch hier noch allzusehr die gesicherten Daten.

Viele Werke sind noch zwischen den späten genuesischen und den venezianischen Jahren strittig. Die bloße Tatsache, daß Bilder sich in Genua befinden, genügt jedenfalls nicht, um sie für vor 1630 entstanden zu halten. Das beweist der Incurabili-Bozzetto der Accademia Ligustica oder die hl. Cäcilie des Pal. Bianco, deren Gegenstück, die Dresdner Dame mit der Viola da Gamba, aus Venedig kommt. Auf 1625—30 wird man ungescheut etwa die folgenden Hauptwerke datieren können: Louvre-Madonna (aus Pal. Reale Genua), Jakobs Segen (Pal. Bianco und Pisa), Fußwaschung (Accad. Ligust.), Pifferaro (Pal. Rosso) und Cappella Serra (SS. Annunziata). — Der Entwurf des Paradieses (Accad. Ligust.) und die hl. Katharina der ehemaligen Smlg. Scarpa in Motta dagegen stehen noch auf der Stufe der Fresken von Sampierdarena.

In Venedig lernt Strozzi die Kunst der jüngeren, aber schon verstorbenen Erneuerer Fetti und Liss kennen. Unter ihrem Eindruck stehen die Werke der letzten Periode wie das 1636 gemalte Deckenbild der Incurabili-Kirche, von dem die Uffizien (Tafel VII) und die genuesische Akademie eigenhändige Wiederholungen kleineren Formates bewahren. Fetti entspricht sowohl das Thema wie seine Auffassung: das Gleichnis von der königlichen Hochzeit (Matth. XXII, 2—14), wiedergegeben als Szene des zeitgenössischen Lebens. Von Fetti (Verlorener Sohn, Dresden) kommt die letzten Endes auf Veronese zurückzuführende Arkadenarchitektur im Hintergrunde und Typen wie der alte Häscher mit den abstehenden Haarbäuschen. Was über ihn hinausgeht, ist die üppige Malweise, die sich ihrerseits mit den Tendenzen des späten Liss berührt.



Abb. 126. Strozzi, Der Prokurator Giovanni Grimani. Venedig, Pal. Barbaro Curtis. (Phot. Alinari.)

Ein Ausschnitt wie der links mit dem am Tische sitzenden Jüngling zeugt davon. Doch bedeuteten diese Elemente für Strozzi weit mehr als die von Fetti übernommenen eine organische Weiterführung der eigenen Entwicklung, die ja schon in der letzten genuesischen Zeit zu immer flüssigerem, leuchtenderem Vortrage geneigt hatte. In dem jungen Speisenträger wie dem Alten links hinter dem genannten Häscher oder besonders dem Greise neben dem König ist der Strozzi des Jakobssegens und des Pifferaro unverkennbar, wenn sich auch der allgemeinen Stilwandlung gemäß die Festigkeit und Greifbarkeit der Formen immer weiter malerisch auflöst. Für den späten Strozzi besonders charakteristisch sind dabei wie Watte gebauschte Haare und ganz breitflockig hingetupfte Gesichter, die an den Backen, den Lippen, den Nasenspitzen rot aufgehöht werden. Dasselbe geschieht an den Spitzen der runden und sich stark nach vorn zuspitzenden Finger oder den Knien, — ein extremer Ausdruck der Lust des Barockmalers an kerngesundem und wohlgefüttertem Fleisch. Dieser flämisch-genuesischen Grundlage ist Strozzi bis zum Ende treu geblieben und gehört deshalb dem Geiste seiner Kunst nach doch mehr Genua als Venedig zu, wenn sich auch erst hier seine reichste und reifste Tätigkeit entfaltet hat. Ebenso verbindet ihn seine Wirkung enger mit seiner Heimat als mit der Stadt seiner Wahl. Unter den genuesischen Lokalmeistern des reifen Barock ist er überall durchzuspüren, viel umfassender auch als Fetti und Liss in Venedig. Das kann nicht wundernehmen; denn Strozzis festliche und strotzende Malerei hat die Möglichkeiten viel breiterer Wirkungen in sich, als Fettis oder Lissens für Italien ungewöhnliches intimes Format und ihre unitalienische Vorliebe für das Sittenbildliche. In einem weit üblicheren Sinne ist Strozzi italienischer Barockmaler, d. h. Maler großer, dekorativer, zugleich naturalistischer und pathetischer Bilder gewesen und muß daher, wenn auch nicht als der tiefste, so doch als der für das Wesen des Volkes und des Landes charakteristischste Ausdruck angesehen werden, den der Hochbarock in Oberitalien gefunden hat.

Außer dem Incurabilibilde ist — von Bildnissen abgesehen — nur der Tondo der Bibliothek von S. Marco sicher datierbar: 1635. Dem Stile nach ist diesem der von Veronese inspirierte Raub der Europa in Posen, jenem vor allem der David in ganzer Figur (Smlg. Auspitz Wien) anzuschließen. An Kirchenbildern muß das Gegenstück von Lissens Hieronymus in der Tolentinikirche, der hl. Lorenz, die Supraporte mit der Heilung des Tobias in S. Zaccaria und die Pflege des hl. Sebastian in S. Benedetto hervorgehoben werden. Von vielen der Bilder existieren wie bei Fetti und Liss eigenhändige Repliken.

Eine besondere Stärke des so lebhaft die volle Gegenwart kraftvoller Menschen genießenden Strozzi ist endlich das Bildnis gewesen, für das er in Genua bedeutsame Anregungen durch Rubens und van Dyck empfangen hatte. Prachtvoll tief leuchtendes Kolorit verbindet sich auf einem Meisterwerk wie dem Bildnis

des Prokurators Grimani (Venedig Pal. Barbaro Curtis, Abb. 126) mit imponierender Grandezza des Auftretens und derber Urwüchsigkeit der Züge. Das Gemälde gehört wie das frühere im Pal. Durazzo Pallavicini in Genua, wie der Malteserritter der Brera und der Doge Erizzo von 1631 (Venedig und Wien) zu den besten Bildnissen des italienischen Barock. Das ebenfalls datierte des Giulio Strozzi (Berlin Privatbesitz 1635) bleibt weit hinter ihnen zurück.

Bologna.

Drei Meister aus der Carracci-Schule stehen am Anfang der bolognesischen Schule des reifen Barock. Zwei von ihnen gehören noch der älteren Generation an, der dritte steht auf der Grenze zur folgenden. Demgemäß beginnt bei dem jüngeren, bei Guercino die künstlerische Entwicklung bereits in grundsätzlichem Gegensatz zum Frühbarock, während bei den beiden älteren, Lanfranco und Reni, die Umkehr erst im reiferen Alter erfolgt. Doch besteht auch zwischen ihrer Lage noch ein wesentlicher Unterschied, indem der größere Teil von Guido Renis Schaffen vor seiner Umkehr liegt, während die Bedeutung des Giovanni Lanfranco ganz auf jener Spätzeit beruht, der gegenüber die ersten Jahrzehnte zu einer zwar außerordentlich interessanten, aber für den Gesamtverlauf der italienischen Kunstentwicklung weit weniger erheblichen Vorbereitungszeit herabsinken.

Lanfranco wurde am 26. Januar 1582 in Parma getauft (Taufregister des Baptisteriums) und erhielt seine Ausbildung zuerst in seiner Heimat bei Agostino Carracci, dann als Mitarbeiter bei der Galleria Farnese in Rom. Um 1610 hat er sich wieder in der Emilia aufgehalten, seit etwa 1612 lebte er ständig in Rom, das er erst 1633 oder 1634 mit Neapel vertauschte. Als erster Bolognese hat er hier uneingeschränkten Erfolg gehabt. Als er 1646 nach Rom zurückkehrte, sollte dies gewiß nur vorübergehend sein, doch ist er dort schon im nächsten Jahre gestorben.

Der Frühstil Lanfrancos gibt eine Reihe von Rätseln auf, deren Lösung fürs erste noch unüberwundenen Schwierigkeiten begegnet: Das erste datierte Bild, der Neapeler Schutzengel mit dem Satan von 1610 gibt sich uneingeschränkt als ein Werk der Carracci-Schule zu erkennen, kaum daß die besonders lebhaften Beleuchtungsgegensätze und der Gesichtsschnitt den späteren Lanfranco ahnen lassen. Diesem Werk steht nun aber eine Gruppe nicht durch Signaturen, aber durch mannigfaltige Traditionen gut gesicherter Staffeleibilder gegenüber, die weit mehr Teilnahme erwarten dürfen als das konventionellere Gemälde in Neapel. Die Befreiung Petri der Galerie Doria (Abb. Voss a. a. O.) ist zwar ebenfalls eine Komposition aus nur zwei Hauptpersonen, doch sind sie mit ganz anderer Energie zur Gruppe zusammengeschlossen. Das tönende Pathos der Gesten läßt die Bewegungen des Neapeler Bildes lahm, die Kraft des Lichtes und der Dunkelheit das dortige Kolorit matt erscheinen. Die Handlung spielt sich in einem finsteren Innenraum ab, in den nur von links her ein grelles Licht einfällt. Es ist das Prinzip des Caravaggio, von dem Parmesaner flüssiger, etwas weicher und in wohlbedachter Erinnerung an das heimische Vorbild Correggio vorgetragen.

Dieser caravaggesken Gruppe gehören des weiteren die Befreiung Petri der Gall. Colonna und die hl. Agathe der Gall. Corsini (Replik Parma) an. Von ihr aus betrachtet müßte eigentlich noch eine dritte Gruppe abgespalten werden, die aus einigen hellen, kühlfarbigen, von Gentileschi, Saraceni und Elsheimer beeinflußten Werken besteht: der Hagar im Louvre, dem David der Smlg. Longhi und der Erminia in Neapel (Replik Rom Kapitolin. Gal.).

Die Chronologie dieser Frühwerke ist noch gänzlich ungeklärt. Entweder die caravaggesken Bilder stehen am Anfang, was der Entwicklung bei Domenichino und Reni entsprechen würde, oder sie folgen erst nach der am deutlichsten von Annibale beeinflußten Phase im Zusammenhang mit Lanfrancos Tätigkeit am Quirinal (1616—17), wo er mit Gentileschi und Saraceni zusammentraf. Die Folge wäre, daß Schedoni dann nicht, wie hier (S. 152/53) angenommen wurde, Einflüsse von Lanfranco hätte empfangen können, sondern umgekehrt zu den wichtigsten Anregern des Jüngeren gezählt werden müßte.

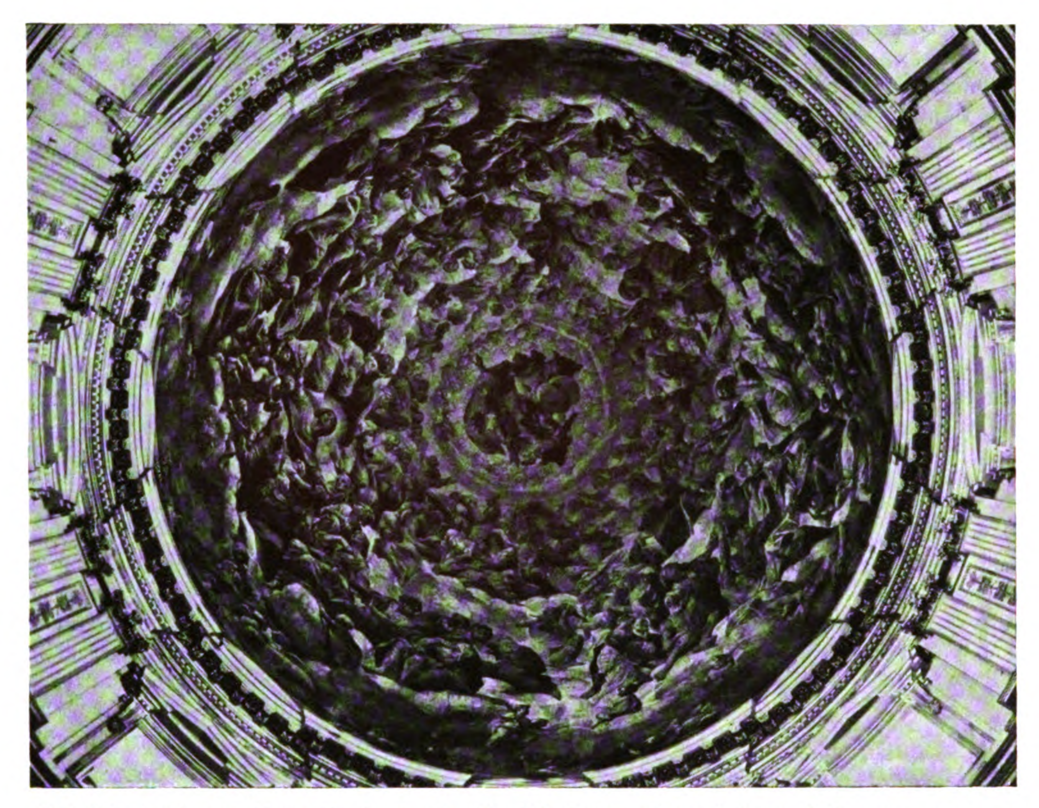


Abb. 127. Lanfranco, Kuppelfresko der Capella di S. Gennaro Neapel, Dom. 1641. (Phot. Anderson.)

Man hat in Rom bald erkannt, daß gerade große raumdekorative Aufgaben Lanfrancos Begabung am natürlichsten entsprachen. So wurden ihm Deckenbilder im Palazzo Sannesi, Palazzo Costaguti und vor allem im Casino Borghese aufgetragen. Trotzdem war die Großzügigkeit, mit der der Parmesaner die Ausmalung der Kuppel von S. Andrea della Valle bewältigte, die ihn 1621—25 beschäftigte, eine Überraschung für alle. Wenn auch noch unter dem frühbarokken Grundsatz der strengen Abgrenzung der einzelnen Heiligen- und Engelkreise, ist doch überall eine Virtuosität der mühelosen Füllung großer Flächen mit einheitlich bewegten Massen zu spüren, die Lanfranco noch über Correggio hinaus leiten mußte. In der Tat sind die Etappen der künstlerischen Wirksamkeit Lanfrancos in den dreißiger und vierziger Jahren im wesentlichen durch seine riesigen Kirchenmalereien festzulegen.

Neapel: Kuppel (nicht erhalten) und Zwickel Gesù Nuovo Zahlungen 1635—37, Langhaus und Chorrückwand Certosa 1638, Chorwände, Querschiff, Kuppelzwickel, Langhaus, Eingangswand, Obergaden SS. Apostoli 1638—44. Rom: Apsis S. Carlo ai Catinari 1647. — Neben diesen Fresken kommt den Ölgemälden nur eine untergeordnete Bedeutung zu, wenngleich auch in ihnen und ihrer Organisierung großer Flächen unter Übergehen allen Details eine neue: die hochbarocke Stufe des mittelitalienischen Altarbildes beginnt. An datierten Beispielen sind zu nennen: Rom S. Giuseppe a capo le case ca. 1612, Augsburg Museum Assunta 1631, Luzern Hofkirche 1633, Lucca Pinakothek 1645, dazu die berühmte Ohnmacht der hl. Margarete von Cortona im Pal. Pitti.

Was die 1641 dekorierte Kuppel der Cappella di S. Gennaro im Dom zu Neapel (Abb. 127) als unmittelbarste Nachfolge des Correggio kennzeichnet — eines der eindruckvollsten Beispiele des Zurückgreifens der Meister des Barock auf die Größten der Renaissance —, ist in der Gesamtauffassung das bedingungslose Bekenntnis zum Illusionismus, der zu Häupten der Beschauer

die unzählbar reiche himmlische Glorie um die fast zu kraß von unten gesehene Hauptgestalt schweben läßt, als sei das Dach des Bauwerkes weggezogen. Seit diesen Werken Lanfrancos ist für Rom und Neapel der Sieg der illusionistischen, d. h. der eigentlich barocken Form der Deckenmalerei entschieden. Von Correggio stammen auch die Bewegungen der Figuren in ihrer geschmeidigen Gedrehtheit. Über ihn hinaus aber führt die Verachtung aller Detailschönheit, das großzügige Aufbauen aus einheitlich belichteten oder beschatteten Massen und die barocke Verschmelzung aller Teile zu einem einzigen Bewegungsstrome. Nicht mehr lassen sich nun wie bei Correggio und in Lanfrancos früherer römischer Kuppel einzelne Kreise der Glorie voneinander sondern. Der Mut zu dieser nie dagewesenen dekorativen Vereinheitlichung hat Lanfranco zum ersten der hochbarocken Freskomaler gemacht. Höchst bezeichnend, daß er auch als erster — in SS. Apostoli — eine ganze Kirche als malerische Einheit behandelt hat, wie es in der zweiten Jahrhunderthälfte immer üblicher wird.

Vereinheitlichung und malerische Verschmelzung, das ist auch — wenngleich mit völlig anderen Mitteln — die treibende Kraft im Besten der Kunst des Guercino gewesen. Gleichzeitig mit Fetti und Liss und sogar noch einige Zeit früher als Lanfranco, Strozzi oder die Römer hat er damit der plastischen Isolierung des Frühbarock ein neues Ideal entgegengesetzt. Daß seine ersten Werke, das also, was Marangoni so radikal den „vero Guercino" genannt hat, entwicklungsgeschichtlich nicht neben die gleichzeitigen der Reni oder Albani, sondern den Generationsverhältnissen entsprechend eine Stufe nach ihnen ihren Platz haben, daß sie nicht mehr in den Frühbarock, sondern an den Beginn des Hochbarock gehören, verleiht ihnen ihre außerordentliche historische Bedeutung.

Francesco Barbieri gen. Guercino wurde 1591 in Cento geboren, wo er bei Benedetto Gennari d. Ä. (gest. 1610) den ersten Unterricht empfangen haben soll. 1617 ist er in Bologna zu finden und erweckt schon die uneingeschränkte Bewunderung des Lodovico Carracci, der ihn ein Wunder der Natur, einen bedeutenden Zeichner, einen hervorragenden Koloristen und äußerst glücklichen Erfinder nennt (Bottari-Ticozzi I.). 1618 trifft man ihn wieder in Cento, 1621—23 unter dem Pontifikate des Bolognesen Gregor XV. in Rom. Seitdem hat er in dem kleinen Cento gelebt, wo er bis zu seinem Tode 1666 eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Seine Bilder wurden von Mailand und Venedig bis Ancona und Fabriano bestellt. Ein Verzeichnis der datierten Werke hat Voß in Thieme-Beckers Künstlerlexikon gegeben. — Zahlreich waren seine Schüler und Nachahmer, unter denen sein Schwager Ercole Gennari (1597—1658) und dessen Söhne Benedetto d. J. (1633—1715) und Cesare (1637—88) zu nennen sind.

Von eigentlichen Jugendarbeiten Guercinos weiß man nichts. In seinen ersten gesicherten Gemälden, die 1615—16 entstanden sind, beherrscht er bereits mit voller Meisterschaft einen Stil, dem er sich nun bis um die Mitte der zwanziger Jahre weihen sollte, und den er an malerischer Schönheit später nie mehr erreicht hat. Das vollkommenste unter den Altarbildern dieser Phase ist wohl die Einkleidung des hl. Wilhelm von Aquitanien von 1620 (Bologna Pinakothek, Abb. Ojetti, bzw. Weisbach a. a. O.). Was seinen Stil grundsätzlich von dem der anderen Carracci-Schüler trennt, aber offenbar von einem in Cento befindlichen frühen Werke des Lodovico Carracci, der Madonna mit dem hl. Felix stammt, ist die saftige Weichheit der Formen und die Flüssigkeit der Malerei. Aber der Bildaufbau mit dem vorgeschobenen Thron und der zum Teil verdeckten Hauptfigur ist freier und dekorativ wirksamer, als man es in Bologna gewöhnt ist. Gleichfalls auflockernd muß das Fleckige der Licht- und Schattengebung und das Übergangsreiche der Modellierung wirken. Die Farbklänge, die Guercino in diesen Jahren bevorzugt, Schokoladenbraun, Weinrot, Blau, Lila und Dunkelgrün, verbinden ihn ebenso nahe wie mit Lodovico Carracci mit dem Schedoni der Pflege des Sebastian und den venezianisierenden Bildern des Bononi. Andererseits scheint schon hier die große zeigende Bewegung des in der Luft liegenden Engels Kenntnisse des Caravaggio-Stiles vorauszusetzen, deren Herkunft schwer zu erklären ist.

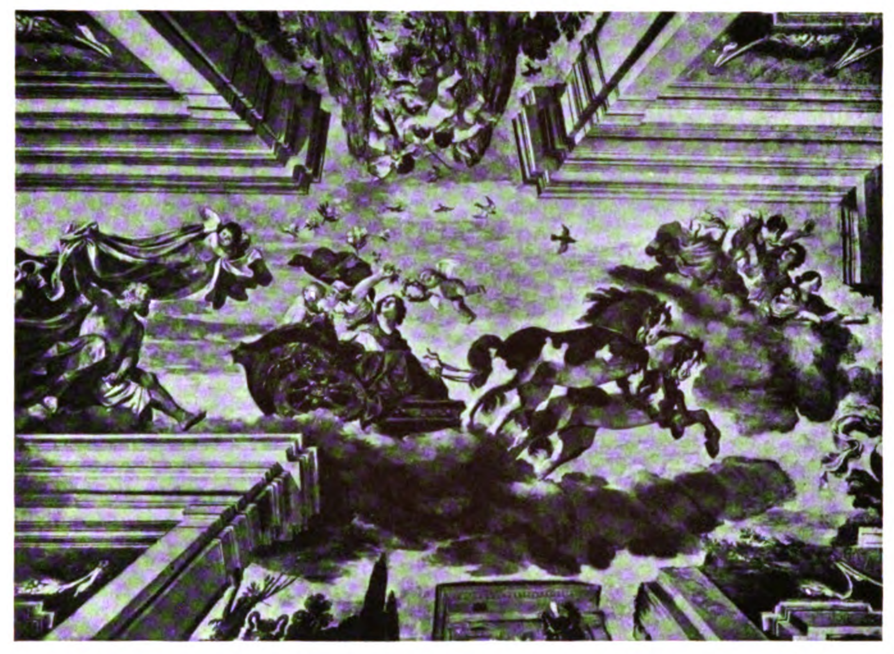


Abb. 128. Guercino, Aurora. Rom, Casino Ludovisi. 1621. (Phot. Alinari.)

Sie ist auch aus dem Petersmartyrium in Modena (1618), dem Verlorenen Sohn der Sammlung Corsini in Florenz und am deutlichsten aus der in Rom 1621 entstandenen Beerdigung der hl. Petronilla (Kapitolin. Gal.) zu erkennen. Von besonderer Pracht die etwa gleichzeitig entstandene, ganz auf reichstes Braun, Dunkelblau und Dunkelgrün gestellte Szene mit Franziskus und dem geigenden Engel in Dresden.

Guercino ist kein Dekorator gewesen, sein malerisches Verlangen mußte ihn mehr zum beweglicheren Staffeleibilde ziehen. Nur ein großes Werk der Deckenmalerei hat man aus seiner römischen Zeit: das 1621 ausgemalte Casino Ludovisi, von den um die gleiche Zeit entstandenen Dekorationen des Lanfranco durch die quellende Üppigkeit der Malerei und die glückliche Naturfreude grundverschieden. In das Deckenfeld des Hauptsaales (Abb. 128) erstreckt sich von beiden Seiten her eine weiße Scheinarchitektur, die, wie bei Tassi, nur aus einem übermäßig hohen immer wieder profilierten Gesimse besteht. Doch erweist sich auch in ihr Guercinos Charakter, wenn er die strengen Bauglieder Tassis abblätternd, von der Zeit angegriffen und von überhängenden Pflanzen, die sich eingenistet haben, überwuchert sein läßt, — der Hang einer neuen Generation zum Malerischen, auch in dem heutzutage üblichsten Sinne des Wortes. Im Mittelfelde rauscht der Wagen der Aurora vorbei, — von Guercino als jugendlich bewußte Brüskierung der zehn Jahre älteren Aurora Renis in entschiedener Untersicht und strotzend von Kraft und Lebensfreude gemalt. Wie blutarm, wie pedantisch wirkt Reni gegen diese üppig geblähten Formen der beiden derben Schecken und der abwehenden Gewandstoffe, dieses unbefangen heitere Spielen mit Putten, Vögeln und Blumen! In der Mitte beider Breitseiten bricht die Scheinarchitektur ab, und über weiße Balustraden sieht auch hier die offene Natur ins Bild. Guercino hat sich da das Vergnügen zweier wundervoll blühender Landschaften gemacht, das eine Mal mit einer Ansicht des Kasinos, das andere Mal mit fliegenden Engelkindern über den Wipfeln hoher silbergrünlicher Pappeln. An den Schmalseiten umschließt die hohe Attika kellergewölbeartige Blendnischen. Hier ist es, wo Guercino die köstliche Gruppe der Nacht, eine schlummernd sitzende Frau und schlafend ausgestreckte nackte Kinder, hingemalt hat. Wieder führt der eine der liegenden Jungen unmittelbar auf Caravaggio und ein in seinem Kreise beliebtes Thema zurück. Wichtiger aber noch für das Problem der Stilbildung Guercinos scheinen dem Verfasser die Verbindungen mit Fetti, auf die wohl noch nicht hingewiesen wurde. Schon von Cento aus muß Guercino Mantua, Fettis Wohnort seit 1613, besucht und dort die stärksten Eindrücke von seiner

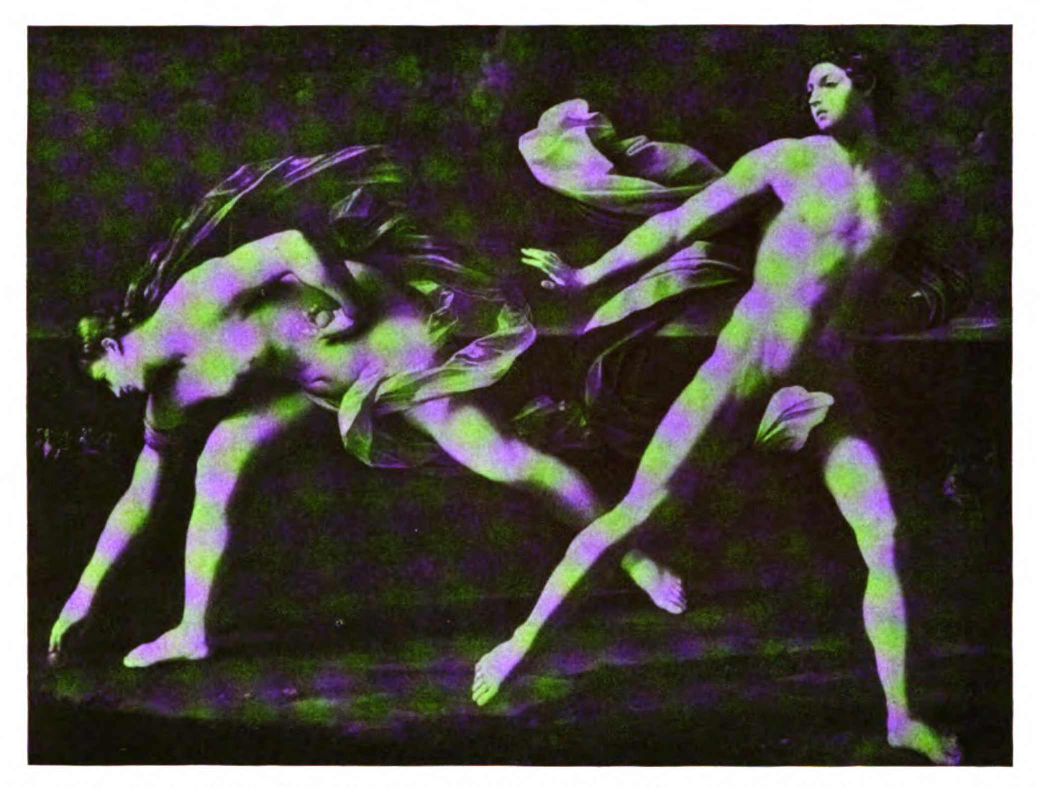


Abb. 129. Guido Reni, Wettlauf der Atalante mit Hippomenes. Neapel, Museo Nazionale. (Phot. Alinari.)

Kunst empfangen haben. Anders wird es kaum zu erklären sein, daß die schlafende Frau im Typus und dem malerischen Vortrag so eng mit Fettis Melancholie verwandt ist, oder daß sich damals nur gerade bei Fetti und Guercino diese unruhig und quirlend gedrehte Gewandbildung, diese streifigen, grauen und dunkelgraublauen Himmel, diese ganz duftig und skizzierend angedeuteten hellgraugrünen und blonden Landschaften finden. Zur Bekräftigung kann ein Vergleich zwischen Fettis Gleichnissen und dem Hintergrund mit den beiden jungen Edelleuten und der Loggienarchitektur auf dem Verlorenen Sohn in Turin (1618 oder 1619) dienen. — Fetti, Schedoni, Lodovico Carracci und — natürlich — der Caravaggismus sind also die Quellen für die reiche, saftige und kerngesund-lebensfrohe Malerei des ersten Guercino.

Vergleicht man mit ihr die Produktion der viel ausgedehnteren späteren Zeit, der letzten 35 Jahre seines Lebens, so steht man vor einer erschreckenden Wandlung, die Guercino um 1630 durchgemacht haben muß und die ihn alle seine köstliche instinktive Sicherheit kostete. Dies geschah unter einem neuen übermächtigen Eindruck von außen, und sein Träger war wiederum der epochemachende Spätstil der Guido Reni, der das wichtigste bolognesische Ereignis der dreißiger Jahre bildet.

Wann dieser Spätstil und damit überhaupt der hochbarocke Klassizismus in Italien nun eigentlich begonnen habe, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Jedenfalls muß es im Laufe der zwanziger Jahre gewesen sein, für die nur wenige Daten (Ravenna Mannalese 1620, Wien Taufe Christi 1623) vorliegen, da er mit der 1630 gemalten Rosenkranz-Madonna (Bologna Pinak.) und dem etwa gleichzeitig entstandenen Raub der Helena (Paris) bereits vollkommen ausgebildet erscheint.

Er bedeutet, wie seinerzeit gesagt wurde, den Sieg des Prinzips der Aurora über die Wärme und Kraft der Frühwerke. Wie die Aurora ist der Wettlauf der Atalante mit Hippomenes



Abb. 130. Cantarini, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Mailand, Brera. (Phot. Ist. Arti Grafiche.)

(Neapel, Abb. 129) aufs simpelste in der Fläche komponiert, wie diese berührt er sich im farbigen Charakter mit peinlichen Öldruckgepflogenheiten. Doch ist, was sich dort in den Bewegungen z. B. der fliegenden Gestalten erst ankündigte, hier zu einer gewollten, gestellten Starrheit geführt, die an die Posen anatomisch-akademischer Bilderatlanten erinnert. Die sorgsam in einer Ebene ausgebreiteten Gesten sind in so schematischem Gegeneinander errechnet, daß mehr das Skelett einer Gruppe als eine wirkliche Gruppe übrigbleibt. In dieser eiskalten Starrheit schöner Bewegungen berührt sich Reni bemerkenswert mit dem letzten, verarmtesten Manierismus, — und in der Tat hat er selbst Calvaert für seinen „primo e vero maestro“ erklärt und die Protektion Cesaris in Rom genossen. Das Kolorit des Neapler Bildes ist von gleicher gewollter Armut, weiße Körper vor stumpf-blaugrauem Grunde, die abwehenden Tücher in Hellgrau und einem im Lichte ins Weißliche spielenden kühlen Rotlila. Üblicher noch ist in dieser Spätzeit Renis eine hellere Farbenskala, die auf Hellgrau, Himmelblau und Blond beruht. Vornehmlich sie war mit den Eigenschaften begabt, die er zur Gestaltung seines neuen, so ungemein verführerischen und allein auf großzügige Organisation der sichtbaren Welt durch den rechnenden Verstand gerichteten Wollens bedurfte und die ihm einen nur von ganz wenigen im 17. Jahrhundert erreichten Weltruhm und Einfluß verschafft hat.

Von erzählenden Bildern sind zu nennen: Ariadne (Accad. Rom), Ninus (Dresden), Rebekka (Pitti), — von Altargemälden: Beschneidung (Siena S. Martino, 1639), Darbringung (Paris), Hl. Michael (Rom Cappuccini, um 1630), Kreuzigung (Lucca Pinak.); dazu die unzähligen, oft mit Unlust gemalten kleinen Andachtsbilder. — Der Ruhm dieser Werke ist durch die Verbindung zweier Eigenschaften zu motivieren: das Leicht-Eingehende, das sie mit Raffael und Carracci verbindet, und die zu Konzessionen an den Geschmack des breitesten Publikums geneigte Sentimentalität. Diese ist es besonders, die das 17. Jahrhundert unablässig preist. Vom „pittore di paradiso“ oder den „volti di paradiso“ sprach schon 1622 die Bologneser Seidenzunft, als sie ihm ein Bild übermäßig teuer bezahlen will. So wiederholen es dann immer wieder Malvasia, Scanelli, Passeri, De Dominici, aber auch Bernini, der von Renis späten Pariser Verkündigung geradezu gesagt hat, sie sei mehr wert als ganz Paris.

Bei dieser Beliebtheit der Renischen Kunst konnte es dem Meister nicht an einer ausgedehnten Schule fehlen. Als seine besten unmittelbaren Schüler werden Francesco Gessi (1588—1649), Giovanni Giacomo Sementi (1580 bis nach 1635) und Simone Cantarini (1612—48) aus Pesaro betrachtet, der hoch über den beiden anderen steht. Auf seinen guten Werken wie der Ruhe auf der Flucht in der Brera (Abb. 130) ist er von einer Zartheit der Empfindung und einer feinen Klarheit des Kolorits (Hellblau im Himmel und im Mantel der Maria, dazu Rosalila in ihrem Kleid), die der schwerere und ältere Reni nie erreicht hat. Ebenfalls erst in den dreißiger Jahren lernte Giovanni Andrea Sirani (1610—70) bei Reni. Berühmter als er ist seine Tochter Elisabetta (1638—65) geworden. Nach Padua brachte die Kunst Renis sein Schüler Luca Ferrari (1605—54), nach Rimini und dann nach Wien der sehr interessante und einer Spezialuntersuchung wohl würdige Guido Canlassi gen. Cagnacci (1601—81). Nach seinen üblichen Aktbildern von sehr bewußter Nacktheit (Kleopatra

Wien vor 1659) und gespenstischer Beleuchtung, die das Inkarnat nicht selten grün färbt wie bei Wasserleichen (Kleopatra Bologna Pinak.), erstaunt aufs höchste die Energie eines wohl frühen Meisterwerks wie der leider unphotographierten Madonna in S. Giovanni in Rimini. — Auch Giovanni Battista Salvi gen. Sassoferrato (1605—85) muß der Schule des späten Reni zugezählt werden. Als Kuriosum der Nachahmung von Renaissanceformen und ganzen Renaissancekompositionen durch einen schwächlich-eklektischen Barock darf der Name des vielfach arg überschätzten Künstlers hier nicht fehlen.

Die weite Ausbreitung der Reni-Schule und des Reni-Stiles war eine historische Notwendigkeit, da hier zum ersten Male die eine der beiden Grundmöglichkeiten des reifen 17. Jahrhunderts Form gewann. Renis hochbarocker Klassizismus steht in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung ebenbürtig neben Poussin und Sacchi. Daß man diesen epochalen Sinn schon zu Lebzeiten des Meisters begriff, wird durch die völlige Bekehrung erwiesen, die in den dreißiger Jahren unter seinem Einfluß so angesehene und selbstsichere Meister erfuhren wie Albani, Tiarini, Mastelletta und Guercino. Hier also liegen die allgemeinen Zusammenhänge, in die man den recht problematischen Spätstil Guercinos zu stellen hat.

Sein Beginn ist etwas später als bei Reni anzusetzen. Die Lorenzmarter von 1629 im Dom zu Ferrara steht noch diesseits der Wandlung, das Noli me tangere in Cento (1629) eben an der Grenze, die Dido von 1631 (Rom Gall. Spada) versucht sich am Neuen, die Venus von 1634 (Modena) ist ungeheuchelte Reni-Schule.

Das eigentlich Problematische des späteren Guercino liegt darin, daß ihn die Aufgabe seiner ursprünglichen Persönlichkeit für den ganzen Rest seines Lebens unentschlossen zwischen den verschiedensten Manieren schwanken ließ. Einmal ahmt er bewußt Reni nach (Venus 1634, Bilder von 1644—47 Dresden), ein andermal ebenso bewußt seine eigene Frühzeit (siehe Boll. d'Arte 1916, S. 101), dann wieder sucht er durch ein äußerliches Pathos und ein unruhiges Flimmern von Hell und Dunkel die dekorative Wirkung zu steigern (Dido 1631, Erminia Doria Rom), oder auch aus seiner ursprünglichen Empfindung für volle und warme Farbklänge eine neue Einheit mit dem Rationalismus Renis zu schaffen (Hl. Bruno 1647, Bologna Pinak., Hl. Hieronymus 1641, Rimini S. Girolamo). Mehr noch als in der bloßen Tatsache des Einflusses von seiten des reifbarocken Reni beruht Guercinos Beitrag zum Stil der Jahrhundertmitte gerade in diesem bewußten gleichzeitigen Anwenden verschiedenartiger Manieren. Poussin ist das berühmteste Beispiel dafür geworden, wie die eine Richtung der hochbarocken Malerei wissentlich für bestimmte Themenkreise einen klassischen Stil kultiviert, während sie für andere ruhig dem ihr viel natürlicheren Barock Konzessionen macht. Die Bewußtheit einer aufs großzügigste die Welt organisierenden Vernunft liegt dieser Scheinklassik zugrunde, und gerade ihr Schein-Charakter stellt sie dann doch wieder gegen ihren Willen mit der Verherrlichung des Scheins bei den hochbarocken Dekoratoren vom Schlage Berninis und Cortonas auf eine Ebene.

So schließt sich auch diese zweite Stufe der Barockmalerei zu einer letzten Endes einheitlichen Geisteserscheinung zusammen, der sich bei all ihren Gegensätzlichkeiten Guercinos früher ebenso wie sein später Stil einfügen. Hochbarock ist die großzügigste, rücksichtslos über die lebenswarme Abgeschlossenheit des Einzelwesens hinweggehende Vereinheitlichung eines ganzen Bild- und Raumgefühles, sei es im Dekorativen wie bei Lanfranco oder im fließend-malerischen Verschmolzenen wie bei Fetti, Liss und dem ersten Guercino, oder auch im rationell Durchorganisierten wie bei Reni. Hochbarock ist das schrankenlose Bekenntnis zum Werte des Scheins, sei es im dekorativen Illusionismus wie bei Lanfranco und Bernini, d. h. als Wirkungsmittel der Kunst, sei es als bewußte Wirkungsvoraussetzung wie beim späten Guercino und Poussin. Die Kämpfe zwischen diesen vielfach entgegengesetzten Kunstrichtungen des reifen Barock der Jahrhundertmitte wurden am sichtbarsten aber nicht im bolognesischen Kunstkreise ausgetragen, sondern, genau wie seinerzeit diejenigen zwischen Caravaggismus und Carraccismus, in Rom.



Rom.

Es ist schon früher davon gesprochen worden, daß Rom seine noch immer einzig im Abendlande dastehende kulturelle Bedeutung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht den Römern, die zumal in der Kunst ganz zurücktreten, sondern den Ausländern zu verdanken hat, für welche die ewige Stadt mehr denn je Sammelpunkt und Wahlheimat wurde. Die Verbindungen und Entzweiungen und den Streit der Meinungen, die sich zwischen diesen um Anerkennung erbittert kämpfenden Künstlern abspielten, stellt man sich heute gewöhnlich viel zu wenig erregt und widerspruchsvoll vor. Der Grund dafür ist eine begreifliche optische Täuschung, die verkennen läßt, daß nur aus unserer Ferne die Dinge sich so verhältnismäßig einfach zu verschiedenen Stilen und Altersgemeinschaften zusammenziehen, während sich für die Menschen des 17. Jahrhunderts das damalige Kunstleben infolge der zu allen Zeiten giltigen „Gleichzeitigkeit der Ungleichaltrigen" genau so unübersichtlich und reich an Widersprüchen ausgenommen haben muß wie für uns dasjenige der letzten 50 Jahre. Jede Schritt für Schritt vorgehende Aufzählung der künstlerischen Tagesneuigkeiten im Rom des Früh- und Hochbarock muß das aufs eindringlichste verdeutlichen.

Während gegen 1595 mit Caravaggios Frühwerken die barocke Revolution ihre ersten Schlachten schlägt, erfährt das konservative Rom eben erst, daß es neben der Kunst eines Fed. Zuccari auch den genialen Spätmanierismus des Barocci gibt (S. M. in Vallicella 1594). Die Situation im letzten Jahrfünft vor 1600 ist dadurch gegeben: Zuccari, seine Schule und die schwächliche Vasari-Nachfolge arbeiten weiter, die Jugend hat sich Baroccis Richtung ergeben (Dekoration von S. M. Maggiore, S. Giov. in Laterano, Scala Santa). Daneben aber malt gleichzeitig Caravaggio in der Contarelli-Kapelle und hat Annibale Carracci sein Werk im Pal. Farnese begonnen. Bis 1600 stehen diese Neuerer noch für sich, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts beginnt auch ihre schulbildende Wirkung. Nun arbeiten im ersten Jahrzehnt Albani und Domenichino schon als Schüler Carraccis; Gentileschi, Saraceni, Terbrugghen als Nachfolger des Caravaggio. Daneben steht selbständiger der Deutsche Elsheimer. Inzwischen aber schafft noch immer Zuccari, Roncalli und der jüngere Cesari. Und wieder gleichzeitig malt Barocci in S. M. sopra Minerva sein erst 1611 vollendetes Abendmahl.

In diesem Jahre sind Caravaggio und Carracci bereits tot, hat Reni schon seine Aurora enthüllt und Rubens seine römischen Frühwerke zum Staunen aller geschaffen. Bereits vor 1615 auch verläßt Fetti, der Gründer des reifen Barock in Oberitalien, Rom, während nun erst eben die Anerkennung des Caravaggio-Stiles in seinen Nachahmern wie Honthorst, Vouet, Ribera usw. modern wird. Die Manieristen malen deshalb doch noch weiter, nun aber (bis auf Cesari), nicht mehr an bedeutenden Aufträgen. Um 1620 hat sich der Frühbarock durchgesetzt.

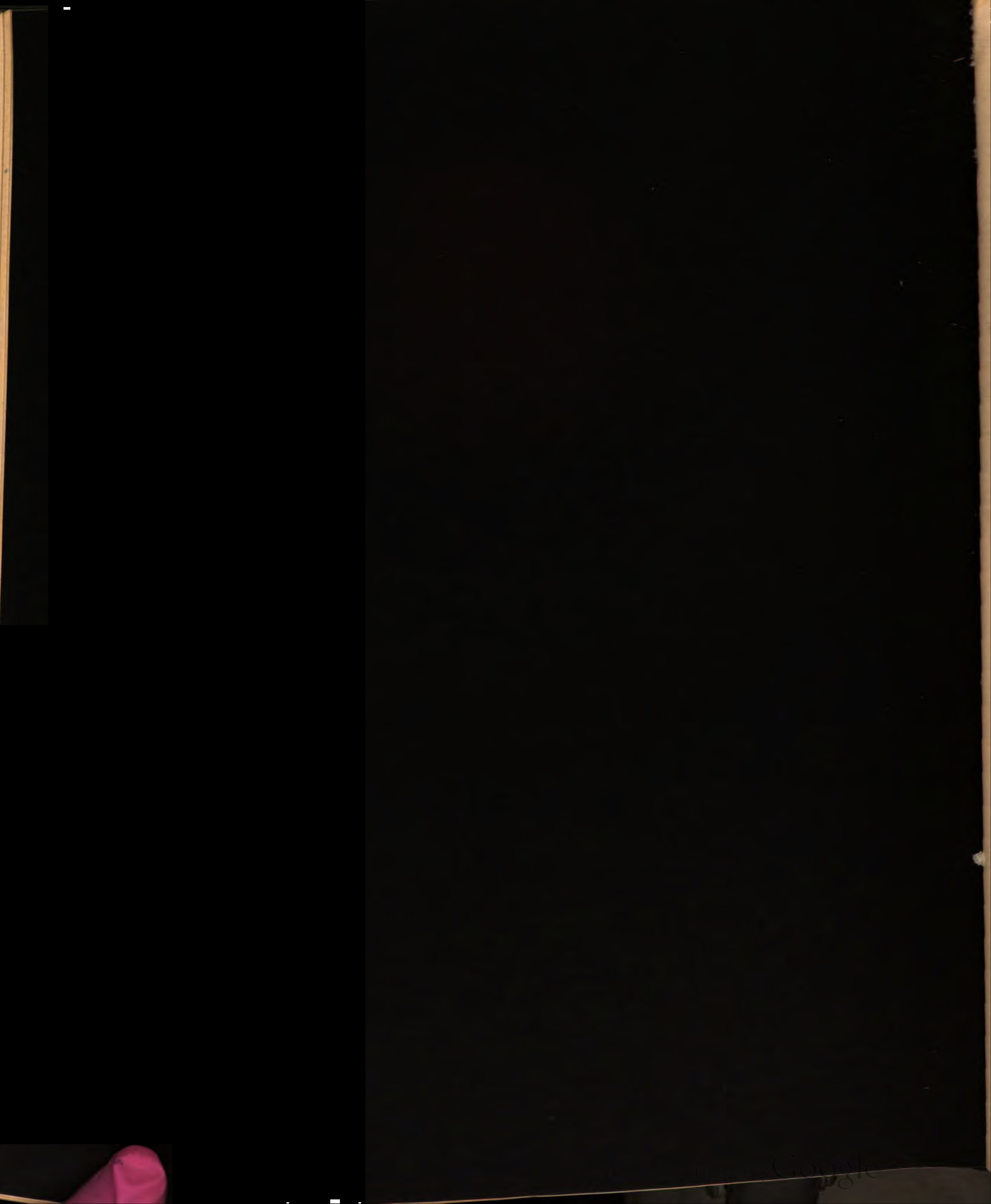
Sogleich aber beginnen die neuen Konflikte: Als um 1625 Passignano um die Dekoration der Benediktions-Loggia von St. Peter verhandelt, als nacheinander der trübe Reaktionär Ciampelli und der überzeugte Caravaggio-Schüler Vouet Principe der Akademie sind, als Honthorsts letzte römische Arbeiten und Domenichinos Fresken in S. Andrea della Valle entstehen, malt neben demselben Ciampelli der junge Cortona in S. Bibiana seine ersten römischen Wandbilder. Schon sind Berninis epochemachende Gruppen für Scipione Borghese entstanden. Schon hat Guercino im neuen Stile das Casino Ludovisi ausgemalt, schon reist van Dyck in Italien umher. — Welche Gegensätze nun aber gar im römischen Kunstleben um 1630: Immer noch der altgewordene Cesari, immer noch die Maler des Frühbarock, aber neben Cortona und Bernini nun auch bereits der neue Rationalismus des reifen 17. Jahrhunderts: 1627 der Tod des Germanicus von Poussin, kurz nach 1630 die Sapienza von Sacchi. Bei besonders großen Aufträgen und Arbeitsgelegenheiten sieht man sie alle nebeneinander aufziehen: An St. Peter arbeiten um 1630 Ciampelli, Lanfranco, Bernini, Sacchi; zu einem Bilderzyklus für den König von Spanien werden gleichzeitig folgende zwölf Maler aufgefordert: Cesari — Valentin, Sandrart, Gentileschi — Reni, Domenichino, Stanzioni — Guercino, Lanfranco, Cortona — Sacchi, Poussin: drei Generationen, fünf feindliche Richtungen! Dies das Bild der Kunsttendenzen in Rom um 1630—40, das gewiß nicht ruhiger und einheitlicher ausgefallen ist als etwa ein Querschnitt durch die deutsche Kunst zwischen 1890 und 1900.

Lorenzo Bernini (1599—1668) hat sein langes Leben hindurch den Mittelpunkt dieses vielfältigen und wechselvollen römischen Kunstlebens gebildet. Genau mit seinen frühesten Werken, den Gruppen für Scipione Borghese, die noch vor 1620 und durchaus gleichzeitig mit den ersten Taten der Fetti und Guercino in Italien und mit der Wandlung des Rubens zu seinem





Pietro da Cortona, Deckenfresko im Palazzo Barberini in Rom.



voll ausgebildeten Stile geschaffen wurden, tritt der Hochbarock auf und verkündigt aufs eindringlichste seine neuen Ideale: strotzend expansive Körperlichkeit, dekorative Einheitlichkeit und glänzend malerischen Stil. Gegenüber Berninis überragender Bedeutung als Bildhauer und Architekt tritt seine Tätigkeit als Maler zurück. Nur auf höheren Befehl Urbans VIII., der einen „zweiten Michelangelo" aus ihm machen wollte, hat er sich zu ihr verstanden. Obwohl sein Sohn von mehr als 150 Bildern seiner Hand berichtet, läßt sich ihm heute nichts Wesentliches mit Sicherheit zuschreiben.

Quellenmäßig beglaubigt ist der David der Sammlung Incisa della Rocchetta (ehem. Chigi) in Rom, dessen Stil gut mit Berninis reifen Zeichnungen zusammengehen würde. Recht anders aber ist der ebenfalls beglaubigte junge Ritter derselben Sammlung, mit dem sich wiederum zwei Bildnisse in ganzer Figur in Berlin gut vertragen, von denen das eine — Sammlung Koppel — mit der im Handel ungewöhnlichen Bezeichnung Bernini gekauft wurde, und das andere — der sog. Borro im Kaiser-Friedrich-Museum — von so außerordentlichem Werte und so schlagender Wirkung ist, daß es auch nur von einem Meister erster Ordnung gemalt sein kann. Die Sachverständigen sind sich in der Lokalisierung auf Rom um 1630—40 einig. Voss schlug Sacchi vor, was von Posse mit guten Gründen abgelehnt wurde. Von den genannten Bildern jedenfalls hat man zur Erhellung von Berninis Schaffen als Maler auszugehen.

Wie es aber auch immer in Zukunft damit gehen wird, jedenfalls wird sich die Gewichtigkeit seiner malerischen Produktion niemals mit derjenigen des zweiten Hauptmeisters der römischen Hochbarockkunst messen können: mit dem Schaffen des in seiner Universalität Bernini gleichkommenden Pietro Berrettini da Cortona.

Sie sind Altersgenossen gewesen, und man wird das kaum anders erwarten, da fast alle diejenigen, welche von Anbeginn dem reifen Barock zugehören, also auch Poussin, Corneille, Descartes denselben neunziger Jahren entstammen.

Berrettini wurde 1596 in Cortona geboren. Nach kurzer Ausbildung in Florenz kam er schon vor 1614 nach Rom, wo er im Laufe der zwanziger Jahre zu immer wachsendem Ansehen gelangte, das ihn seit dem Auftrage der Ausmalung des großen Saales im Pal. Barberini über alle anderen römischen Maler erhob. Große Dekorationsaufträge bestimmen nun seine weitere malerische Entwicklung: 1641—47 die Säle des Pal. Pitti in Florenz, 1647—65 die Ausmalung von S. M. in Vallicella in Rom, 1651—54 die der großen Galerie im Pal. Pamfili. Wie Bernini ist auch er zugleich Architekt gewesen, doch fallen seine Hauptleistungen auf diesem Gebiete erst in seine letzte Lebenszeit. Er starb 1669.

Die eigentlichen Frühwerke des Berrettini reichen bis in den Anfang der dreißiger Jahre. Am wichtigsten sind die für den Marchese Sacchetti gemalten mythologischen Bilder. Der Triumph des Bacchus und der Raub der Sabinerinnen (Kapitolinische Galerie, Abb. Voss a. a. O.) kommen noch deutlich von der Carracci-Richtung her. Doch geht Cortona schon hier weit über deren Möglichkeiten hinaus, wenn er die strenge Geschlossenheit, die Annibale in seinem Bacchuszug der Galleria Farnese für notwendig befunden hatte, in lauter lockere Gruppen auflöst, die eine einheitliche unruhige Bewegung über das ganze Bildfeld streuen. Dabei geschieht dies ohne Aufgabe der festen Form, im Gegenteil glänzt Cortona mit einer Fülle antikischer Einzelheiten und freut sich an der archäologischen Treue der wiedergegebenen Rüstungen und Bauten. Das wissenschaftliche Interesse, das sich hierin ausspricht, fand am Hofe Urbans VIII. seinen Mittelpunkt in dem gelehrten Dilettanten Dal Pozzo, dem damals Cortona und Poussin noch gleich nahestanden. In dem gemeinsamen Interesse an der Antike konnten sie sich finden. Darauf, daß Cortona die Fähigkeit besaß, diesen Klassizismus mit dem rauschendsten Hochbarock zu einer organischen Einheit zu verbinden, beruht ein guter Teil seiner künstlerischen und historischen Bedeutung. Allerdings konnte dies nur möglich werden, weil beide Seiten gleichermaßen als natürliche Steigerung aus dem Frühbarock des Annibale Carracci erklärbar sind: Dessen Lebensbejahung wird hier zur unbändigen Lebenslust, seine Energie zum lauten Pathos, seine spannkräftige schöne Sinnlichkeit zu strotzender Üppigkeit.



Was die Mythologien um 1630 so glänzend versprochen hatten, fand seine schönste Erfüllung mit dem zwischen 1633 und 1639 entstandenen Deckengemälde des Palazzo Barberini (Abb. Tfl. VIII). Aufgabe Cortonas war es, das Gewölbe eines Saales zu dekorieren, wie er sich seit Jahrzehnten nicht so groß geboten hatte. Um so näher hätte bei diesem Umfange der Anschluß an das System der Galleria Farnese, d. h. die Aufteilung des Feldes in einzelne Kompartimente, gelegen. Cortona wagt es, statt dessen den gesamten Gewölbespiegel mit einer einzigen Darstellung zu füllen und erreicht damit eine Mächtigkeit der Wirkung, der sich wohl keiner an Ort und Stelle entziehen kann. Gewiß hatten auch Guercino, ja sogar Reni letzthin so einheitlich komponiert, aber wie klein waren die Casini Ludovisi und Borghese gegenüber diesem kolossalen hochbarocken Saale! Nicht genug damit aber, daß Cortona jede frühbarocke Einzelgliederung ablehnte, er steigerte die Einheitlichkeit noch durch das unumschränkte Bekenntnis zu dem erst zögernd in Rom sich einführenden oberitalienischen Illusionismus.

Die Quadraturisten sind es gewesen, die sich zuerst für ihn eingesetzt haben (siehe S. 109/10). In Rom war der entscheidende Schritt die Ausmalung der sehr großen Sala Clementina im Vatikan (1596—98) durch Giovanni (1558—1601) und Cherubino (1553—1615) Alberti. Scheinbalustraden gegen den offenen Himmel, in dem nur eine kleine Gruppe von Figuren schweben, sind hier gegeben, ein System, dem von Carracci und seiner Schule sogleich widersprochen wird, und das erst mit dem beginnenden Hochbarock in Lanfrancos und Guercinos Malereien mit dem Quadraturisten Tassi seine Auferstehung feiert. Sie sind es, die Cortonas unmittelbare Vorgänger bedeuten.

Er malt ein schweres, von vervielfachten Atlanten getragenes Gesims, das die vier Szenen der Voute von der die ganze Decke füllenden Hauptdarstellung abtrennt. Unmittelbar über ihm öffnet sich — wie bei den Alberti — der Himmel. Während aber bei den Künstlern des späten 16. Jahrhunderts das Aufwärts aufs stärkste durch die Energie des Hohlraumes wirkte, ist bei Cortona die machtvolle Körperlichkeit der Gestalten Träger der mitreißenden Emporbewegung. Gegenständlich stellt sie den Triumph der Familie Barberini dar: Die Divina Providentia thront auf einem Wolkengipfel, von den personifizierten edelsten Eigenschaften umgeben. Sie zeigt nach oben, wo Urania, Klio und Kalliope das Barberini-Wappen gen Himmel tragen, während unten Minerva die Giganten herabschleudert. Die durchsichtige Allegorie meint die Verherrlichung der Eigenschaften des Papstes, und es ist eines der packendsten Symbole für den weltlichen Geist des Jahrhunderts, daß es neben der Geschichte die Dichtung und die Astronomie sind, die das Wappen Urbans halten. Der Papst als Dichter und als Naturforscher, — welcher weltentiefe Gegensatz zum Papsttume der Gegenreformation!

Drängende Energie erfüllt das Gemälde vom allgemeinsten der Komposition mit dem gewaltigen Diagonalstoß, der mit Minerva und den Giganten nach rechts unten geführt wird und sich von der Parze aus über die Providentia zu der Trägerin der Sternenkrone ein erstes Mal und in den Musen mit dem Wappen ein gesteigertes zweites Mal erhebt, bis zu Einzelheiten wie den übermäßig großen und prallen Bienen. Jede Gestalt strotzt von der gesundesten Fülle von Säften, jede Form verlangt darnach, ihre Grenzen zu sprengen. Und dieser Wunsch nach Grenzenlosigkeit — so tief im Geiste der Zeit gelegen — muß notwendig zur vollen Negation des gesamten dekorativen Apparates führen, wie er bis dahin üblich gewesen war. Hatte man bei Annibale Carracci gegenüber dem Manierismus festzustellen gehabt, wie sich Bild vor Bild schiebt und die verschiedensten Realitätsgrade drängend gegeneinander gesetzt werden, so lassen sich solche Stufen der Realität bei Cortona überhaupt nicht mehr scheiden. Das Hauptbild schlägt durch die Scheinarchitektur und füllt mit der Gigantenszene eine ganze Schmalseite der Voute. Die drei Bilder der anderen Seiten — ihrer Abstammung nach doch quadri riportati — greifen mit auf Wolken schwebenden Gestalten überall in die Zone des Gesimses über, und



andererseits quellen die üppigen Formen der Karyatiden in die Voutenbilder hinein. Nirgends lassen sich mehr Grenzen ziehen, die ausladende Wucht der Körper überflutet alle Trennungen, ja der Maler setzt sie nur, um sie dann mit der unerhörten Verve seiner dekorativen Vereinheitlichung um so lauter vernichten zu können.

Cortona selbst hat späterhin nie wieder derartiges erreicht und es vielleicht der im Laufe der vierziger Jahre sich allmählich der Leichtigkeit des Spätbarock annähernden Entwicklung gemäß nicht einmal mehr gewollt. Wenigstens bedeuten die Decken des Palazzo Pitti (1641 bis 1647, bei aller sich gleichbleibenden dekorativen Meisterschaft eine so offensichtliche Abdämpfung der dröhnenden Körperlichkeit, daß sie kaum als unbewußt angesehen werden kann. Die Architekturelemente wie die Proportionen der Figuren sind leichter geworden, mehr Freiraum, mehr hellblauer Himmel tut sich zwischen ihnen auf, die Figuren sind kleiner, zierlicher, liebenswürdiger in ihren Haltungen, die Farben nicht mehr von der kolossalen Schwere der dreißiger Jahre. Ja, nach 1650, also dem Einsetzen des Spätbarock in allen Teilen Italiens, hat Cortona in der Decke der Galleria Pamfili sogar auf die Komposition mit Einzelkompartimenten zurückgegriffen, wenn auch alle Trennungen noch leichtsinniger als je vorher zwischen Bild und Wirklichkeit offen gelassen werden.

Diesen großen dekorativen Aufgaben gegenüber spielt Cortonas Tätigkeit als Altarbildmaler nur eine untergeordnete Rolle, wenngleich er hier wie dort in ganz derselben Richtung revolutionierend gewirkt hat. Auch in seiner Ölmalerei handelt es sich um ein Komponieren in großen, locker angeordneten Massen, um saftige Lebenslust der Gestalten und eine grenzenlose Verquickung von Himmlischem und Irdischem. Hauptwerke: S. Agostino 1628 und S. Salvatore in Lauro ca. 1626; Geburt Mariae Perugia 1635, Heilung des Saulus S. M. della Concezione und Tod des Alexius Neapel S. Filippo Neri dreißiger Jahre; Prozession des hl. Karl S. Carlo ai Catinari.

Das nämliche Verhältnis zwischen dekorativ-mythologischen und kirchlichen Aufgaben wie beim Meister herrschte auch in seiner Schule. Von den Nachfolgern sind zu nennen: Giovanni Francesco Romanelli (1610/11 bis 1662), der den Stil des frühen Cortona ins Kühler-Klassizistische umbog und daher mehrmals mit Erfolg in Paris tätig war (Galerie in der Bibliothèque Nationale 1646—48, Plafonds im Louvre 1659—61), Giacinto Gimignani (1611—81), ein Toskaner und auch er eine Art Kompromiß zwischen Cortonas und Poussins Stil anstrebend, schließlich der erheblich jüngere Ciro Ferri (1634—89), der eigentliche Fortsetzer des späten Cortona und somit ganz dem Spätbarock zuneigend. Er vollendete Cortonas Dekoration im Pal. Pitti (bis 1665), malte dann in S. M. Maggiore in Bergamo (1665—69) und nach Cortonas Tode als sein künstlerischer Erbe in Rom. Seine liebenswürdigsten Werke aus dieser Zeit sind mehrere Decken in der Villa Falconieri zu Frascati.

Trotz aller Phantasiefülle und Schönheit des späteren Cortona und seiner Schule liegt das Schwergewicht seiner geschichtlichen Bedeutung fraglos in den Werken der dreißiger Jahre. Hier allein ist er der Schöpfer eines neuen Stiles in der italienischen Malerei, hier allein dem großen Bernini des Urban-Grabmales und der hl. Therese ebenbürtig, und hier wird auch der Konflikt zu der rationalistischen Gegenrichtung am schroffsten, der vor 1630 noch unentschiedener auftritt und sich seit 1640 in der Cortona-Schule schon wieder abschwächt.

Das Haupt der hochbarocken Klassizisten ist der Franzose Nicolas Poussin, der seit 1624 bis zu seinem Tode 1665 mit einer nur zweijährigen Unterbrechung in Rom gelebt hat und dessen Wirken somit der italienischen Kunstgeschichte angehört, wenn auch sein persönlicher Stil erzfranzösisch ist. Schon 1627 in dem Tode des Germanicus und entschiedener dann in den dreißiger Jahren setzte er Cortonas rhetorischer Fülle und grenzenloser Ausbreitung eine strenge Beschränkung entgegen, Cortonas expansiver Energie eine selbstsichere Vernunft, aber auch Cortonas absoluter Stilsicherheit ein Schwanken zwischen den verschiedensten Vorbildern; der barocken Tiefe eine Komposition in klaren Flächenschichten, dem bombastischen Marinismus eine klassizistische Einfachheit. Mitnichten ist er deshalb etwa eine Ausnahme





Abb. 131. Sacchi, La Divina Sapienza. Alte Kopie nach dem Fresko des Pal. Barberini. Leningrad, Eremitage.

gegen die tieferen Stilgesetze des 17. Jahrhunderts, im Gegenteil vielmehr die künstlerische Bestätigung der Lebendigkeit jener auf das abstrakte, vernunftdiktierte Gesetz und die Bezwingung der leidenschaftlichen Handlung durch die strenge Form gerichteten Tendenz, für die neben ihm die Franzosen Descartes und Corneille zeugen. So unitalienisch im Grunde der fanatische Rationalismus in dieser Tendenz ist, so sehr kamen seine klassizistischen Mittel und sein Streben nach Harmonisierung einer italienischen Anlage entgegen, und der wichtigste italienische Gegenspieler Cortonas, der Römer Andrea Sacchi (1599—1661), setzt sich denn auch gerade für sie ein, ohne je die leidenschaftliche Kälte Poussins zu wollen oder zu erreichen.

Bis etwa 1630 reichen die Jahre seiner Ausbildung. Unter Albani geschieht sie in bolognesischem Geiste, mit den Einflüssen dieses Stiles (Altar S. Isidoro) mischen sich damals Anregungen von Barocci (Gregorswunder Vatikan. Pinak.), aber auch modernere von Lanfranco und Cortona, unter dem er zwischen 1626 und 1630 in Castelfusano arbeitete. Die archäologischen Interessen des Kreises um Pozzo vereinen damals noch die beiden späteren Gegner.

Das Geschick hat es gewollt, daß Sacchi und Cortona sich in den dreißiger Jahren an der gleichen bedeutendsten Stelle miteinander messen konnten. Noch vor Cortona erhielt Sacchi den Auftrag, einen Salone des Palazzo Barberini mit einer Allegorie der Divina Sapienza auszumalen (ca. 1631/32, Abb. 131). Nirgends wird der Gegensatz zwischen den beiden römischen Hauptmeistern und den beiden Richtungen des reifen Barock so instruktiv deutlich wie hier: Beide Künstler stellen Allegorien auf die Tugenden des Hauses Barberini dar, aber Cortona tut es mit einer pomphaften Fülle von wildbewegten Gestalten, Sacchi mit wenigen, in ihrem Ausdruck um so entschiedener konzentrierten Figuren. Er lehnt das laute und effektvolle Pathos Cortonas ab, freilich auch das Elementare seiner Wirkung und setzt ihm Beherrschung und stillere Eindringlichkeit entgegen. So kann er auch den neuen Illusionismus keinesfalls mitmachen und bleibt strikt bei dem Prinzip des „quadro riportato", wenn auch nicht mit der Entschiedenheit der Renischen Aurora. Überall in seinen Werken perhorresziert er die Alleinherrschaft des barocken Diagonalzuges, den er übrigens deshalb durchaus nicht völlig ablehnt, wie Posse vielfach nachgewiesen hat, sondern nur durch Gegenrichtungen ins Gleichgewicht zu bringen sucht.



Überhaupt ist bei Sacchi jede Einzelheit in der Durchführung der Komposition von weit größerer Bedeutung als bei Cortona. Er liebt den schönen Fluß der Linie, die nie ins Süßliche aber auch nie ins Französisch-Abstrakte gerät, zeichnet immer wieder mit Freude an menschlicher Schönheit seine Frauengestalten mit dem braunen, im tiefen Knoten auf dem Nacken ruhenden Haar — ein Motiv, das Poussin gern von Sacchi übernahm —, und gleichzeitig wird darüber nie die malerische Wärme vernachlässigt, die Poussin nach den bacchischen Frühwerken so bald aufgab. Im Gegenteil wurde Sacchi in seiner Zeit gerade wegen der noblen Zartheit seiner malerischen Wirkungen gerühmt, für die das zur selben Zeit wie das Barberini-Fresko entstandene ganz auf Weiß in Weiß gestellte Altarbild des hl. Romuald (Vatikan. Pinak.) besonders bezeichnend ist.

Von den späteren religiösen Bildern sind die acht Gemälde in S. Giovanni in Fonte (1639—49) und der Tod der hl. Anna in S. Carlo ai Catinari zu nennen. Später hat Sacchi immer weniger gemalt, was bei dem überlieferten Charakter des Künstlers, der als phlegmatisch, nachdenklich und gern theoretisierend dargestellt wird, nicht zu verwundern ist.

Sacchis historische Bedeutung liegt darin, daß er — so wie Cortona zu Gaulli und Pozzo hinüberleitet — das Bindeglied zu Maratti und der akademischen Richtung des Spätbarock bildet. Während in seiner Zeit die expansiv-dekorative Richtung noch die durchaus lebensfähigere und Cortona zweifellos die größere Persönlichkeit ist, mit der sich einzig der Franzose messen kann, gewinnen Sacchis Prinzipien im römischen Spätbarock bis zu Trevisani, ja Mengs die Führung.

Es ist der Gegensatz Caravaggio—Carracci, der sich durch die neue Zeit gewandelt in den Konflikten zwischen Cortona und Poussin fortsetzt. Auch uns Heutigen ist es natürlich, die beiden Tendenzen als entgegengesetzt zu sehen, und so sind sie denn auch hier behandelt worden. Es darf aber zum Schlusse ebenso wie seinerzeit anläßlich Caravaggio und Carracci nicht unterlassen werden, noch einmal zu betonen, daß selbst ein Poussin durchaus nicht aus dem Stile seiner Zeit herausfällt, daß auch er Mensch des 17. Jahrhunderts, Mensch des reifen Barock gewesen ist — von Sacchi gar nicht zu reden, bei dem barocke Elemente sogar im Formalen erwähnt wurden. Mit ihren grundgegensätzlichen Mitteln drücken Cortona wie Poussin eine nicht ruhende, sondern handelnde, bewegte Welt aus, jener mit ausströmenderem, dieser mit gebändigterem Pathos. Dramatik, Dynamik, Pathos — in der Anerkennung dieser Dreiheit haben sie übereingestimmt und darüber hinaus sogar in Einzelheiten wie der Vorliebe für einen antikisch-gelehrten Dekorationsapparat. Ja, entspricht nicht auch letzten Endes jener Einheit zwischen allen dargestellten Dingen, die Cortona gestaltet, durchaus die von Poussin in seinen reifen Werken angestrebte großdekorative Zusammensicht von Figuren und Landschaft? Und dieser Hinweis auf die beiden Künstlern gemeinsame neue dynamische Einheit des Weltbildes führt von Cortona wie von Poussin gleichermaßen zurück auf die geistesgeschichtlichen Grundlagen des 17. Jahrhunderts, von denen an früherer Stelle die Rede war.

Schon von den Künstlern der Cortona-Schule wurde gesagt, daß sie den Versuch einer Vereinigung der malerischen und zeichnerischen Richtung, Cortonas und Poussins, machen, ähnlich ist es um eine Anzahl selbständigerer Künstler Roms aus derselben Zeit bestellt, unter denen hier nur zwei Erwähnung zu finden haben: Pietro Testa (1617—50), der auch dem gelehrten Kreise um Pozzo angehörte und von dem sogar besonders ausgeprägte archäologische Neigungen und Studien bekannt sind, verbindet sie in seinen Bildern und besonders seinen Radierungen mit einer ungewöhnlich geistreichen lockeren Technik und hier und da einer sehr eigenen romantisch-märchenhaften Auffassung (Kindermord Gall. Spada). Pier Francesco Mola (1612—66) andererseits nimmt eine Mittlerstellung zwischen Sacchis warmer Naturidyllik und Guercinos breitem malerischem Frühstile ein, die für den beginnenden Spätbarock nicht unwichtig gewesen ist.



III. Lokalschulen.

Rom ist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der bedeutendste Sammelplatz der Künstler aller Provinzen und Länder. So gibt es einen römischen Stil, nicht aber eine eigentliche römische Lokalschule. Bologna hat wohl eine fest umrissene Kunstgemeinschaft, aber sie ist einerseits zumeist so eng mit Rom verbunden und andererseits in Meistern wie Carracci oder Reni zu so allgemein europäischer Bedeutung erhoben, daß man auch da nicht von einer Lokalschule sprechen kann. Die drei Erwecker von Oberitalien schließlich, Fetti, Liss und Strozzi, bedeuten ihrem Stile nach eine viel zu umfassende Verschmelzung von römischem, deutschem und genuesischem mit venezianischem Geiste, als daß auch sie einer Lokalschule eingeordnet werden dürften.

Alles andere hingegen steht im Zeichen lokal gebundener Kunstübung. Gewiß ist damit nichts gegen den Wert der Hervorbringung gesagt, und die Meister der Schule von Neapel z. B., ein Carracciolo oder ein Cavallino gehen zweifellos den Menschen von heute näher an, als etwa die Bolognesen. Was ihnen aber fehlt, ist die Geltung über die Grenzen ihrer Heimat hinaus. Diese bedeuteten das Kriterium, gemäß dem hier die Malerei des frühen und reifen Barock in Venedig, Genua, Mailand, Neapel und Toskana den tonangebenden Landschaften und Richtungen nachgestellt werden mußte. Der in der örtlichen Beschränkung zu verfolgende Verlauf wird dabei von Mal zu Mal, wenn auch durch den Charakter von Land und Leuten jeweils abgeändert, die bisher aufgezeigte Stilentwicklung bestätigen.

Venezien.

Nach dem Blühen der venezianischen Malerei mit Giorgione und Tizian, Tintoretto, Veronese und Bassano scheint die Stadt fürs erste ihre Schöpferkraft aufgebraucht zu haben. Ein leer und schlaff gewordener Manierismus schleppt sich bis in die 40er Jahre des 17. Jahrhunderts hin, ohne daß die bedeutungsvollen Ansätze zu einem selbständigen malerischen Barock in Tintoretto und Veronese weitergebildet würden. Mehr als fünfundzwanzig Jahre nach dem Einsetzen des Frühbarock in Rom, dringt die erste Kunde von dem neuen Stil nach Venezien. In die Hauptstadt bringt sie Saraceni und bleibt ganz ohne Nachfolge. Fortschrittlicher erscheint das kleinere Verona dank drei jungen Malern, die im zweiten Jahrzehnt in Rom lernen und noch vor 1620 für wenige Jahre eine Art frühbarock-caravaggistischer Lokalschule in ihrer Heimat bilden: Alessandro Turchi (1581?—1648), Marcantonio Bassetti (1586—1630) und Pasquale Ottino (1570—1630).



Abb. 132. Turchi, Madonna mit dem hl. Karl. Rom, S. Salvatore in Lauro. (Phot. Min. Pubbl. Istr.)

Alle drei begannen als Schüler Felice Brusasorcis, die ersten beiden gingen nach dessen Tode 1605 nach Venedig, wo sie sich an Palma Giovane weiterbildeten. Mit gemeinsamem Entschlusse siedelten dann alle drei nach Rom über, wo Bassetti 1615/16 nachweisbar ist. Turchi ist damals mit einer radikalen Wandlung seiner Kunst dem Honthorst sehr nahe gekommen, wie sein Altarbild des hl. Karl in S. Salvatore in Lauro (Abb. 132) beweist, Ottino und Bassetti schlossen sich in Saraceni an. Vor allem die Gemälde der 1619 ausgeschmückten Capella Veraldo in S. Stefano zu Verona legen Zeugnis von der römischen Wiedergeburt der drei Meister ab. Nichts mehr von venezianischem Spätmanierismus, schonungslos klare Helligkeit in dem Kindermord des Ottino, streng plastischer Ernst in den fünf Heiligen des Bassetti, der sich bei Turchi schon zu weicheren Schatten und rundlicherer Modellierung auflockert. Turchi ist dann bald ganz nach Rom übergesiedelt, wo er in den Bannkreis der Bolognesen gerät, und ebenso folgt im dritten Jahrzehnt bei Ottino und Bassetti ein Ermatten und Abweichen von der verantwortungsvollen Strenge des Caravaggismus. Ihre besten Werke haben



die drei Veroneser vor 1620 geschaffen.

Ähnliche Erscheinungen sind an anderen Kunststätten Veneziens zu beobachten: So bei Giampaolo Cavagna in Bergamo (1556—1627) und bei Cosimo Piazza von Castelfranco (1557? bis 1621), der erst dem venezianischen Spätmanierismus angehört und dann um 1610 in Rom im Kreise der borghesischen Hofmaler Elemente des Caravaggismus aufnimmt (Toter Christus 1614 Konservatorenpalast). Er würde eine ausführlichere Untersuchung lohnen.



Abb. 133. Padovanino. Die klugen und die törichten Jungfrauen. Venedig, Akademie. (Phot. Böhm.)

Bei dem völligen Fehlen entsprechender Persönlichkeiten in Venedig ist die Stadt doppelt unvorbereitet, als um 1620 Fetti und Liss bereits den malerischen Hochbarock einführen. Denn eben erst beginnt sich unter den jüngeren Künstlern die Überzeugung durchzusetzen, daß der Stil des Palma Giovane abgewirtschaftet habe. Was sie ihm aber selbständig entgegensetzen, kann naturgemäß noch nicht gleich zum Allermodernsten, der reifen Barockmalerei, neigen, sondern ist — in organischer Entwicklung — zunächst etwas der Frühstufe, also dem römisch-bolognesischen Stile von 1590 Entsprechendes: der Rückgriff auf die Hochrenaissance als bewußt akademische Reaktion auf die Subtilitäten des Manierismus. Hier liegt die Quelle für die blasse und blutarme Tizian-Nachahmung des allzu bekannten Alessandro Varotari gen. Padovanino (1590?—1650?), der in großen und figurenreichen Szenen stets kraftlos und leer (S. Simpliciano Mailand 1618, Kana Venedig Accad. 1622, Oval vom Incurabili-Soffitto ebendort 1636—37, Abb. 133, Hl. Liberale Carmine 1638), dagegen in seinen häufigen mythologischen Staffeleibildern gefällig und angenehm wirkt.

Sein Stil, in seiner Art ebenso unfruchtbar wie seinerzeit der des Palma Giovane hält sich nun in Venedig mit derselben Zähigkeit wie dieser bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus. Noch aus der folgenden Generation gehören ihm die Schüler des Paduaners an, wenn es auch an Abänderungen im Sinne des sich wandelnden Zeitstiles nicht ganz fehlen kann: So wird von Pietro Liberi (1605—87) das feste Gefüge des Lehrers zu wattigen und verblaseneren Formen aufgelockert, während Giulio Carpioni (1611—74) es im Gegenteil mit Hilfe des neuen klassizistischen Rationalismus zu bewußter Flächenhaftigkeit entwickelt. Liberi war wohl der beliebteste venezianische Maler seiner Zeit, insbesondere dank den üppigen, zuckrig-rosa und etwas weichlichen Frauenakten, die er wie sein Lehrer den Venusgestalten Tizians nachbildete und mit Vorliebe zu großen mythologischen Figurenstücken vereinte. In der Tat wirken sie trotz mancher Geziertheiten und Plumpheiten noch heute dekorativ ungemein gefällig, während man seinen großfigurigen Kirchenbildern, die er ebenfalls in Fülle auszuführen hatte, kaum noch Reize wird abgewinnen können (S. Antonio in S. Maria della Salute 1652, Schlachtenbild Dogenpalast 1656, S. M. del Soccorso Rovigo 1656 und 1663, Sakristeidecke S. Antonio Padua 1665 usw.). — Die Spezialität Carpionis, der später in Padua, Vicenza und Verona gelebt hat, sind Bacchanalien gewesen, für die auch er sich an Tizian anschließen konnte. Dessen Sinnlichkeit aber wird von ihm ins Kühl-Rationalistische des Poussin abgeändert, an den auch das Kolorit (Graurosa bis Rostbraun der Körper vor Umbra und stumpfem Schiefergrau) erinnert. Carpioni ordnet die nackten und halbnackten Figuren seiner Bilder in allzu übersichtlicher Parallelschichtung an und legt ihre — so unbacchischen — Bewegungen möglichst immer in eine Reliefffläche. Die reizvollsten Wirkungen gewinnt er mit dieser präzisen Flächenhaftigkeit in großfigurigen Gemälden wie dem Damenbildnis in Vicenca oder der Kreuzabnahme im Spirito Santo Bergamo.

Das Kolorit ist dann gern auf Altrosa, Stumpf-Resedagrün und Grau gestimmt. Spätwerke wie die der ehemaligen Sammlung Lingner in Dresden nähern sich bereits dem Spätbarock des Zanchi.

Neben diesen Akademikern aber gab es doch auch einige wenige Padovanino-Schüler, die es versuchten, seinen Stil wenigstens mit einem Teil der kräftigenden Neuerungen des Strozzi zu vereinen: so Pietro della Vecchia (1605—78) und Girolamo Forabosco (1604/5—74). Für Vecchia ist das Renaissancevorbild nicht Tizian, sondern Giorgione gewesen, auf dessen genrehafte Halbfigurenbilder er reaktionär zurückgreift, indem er sich aber zugleich offenbar — besonders in früheren Werken (S. Giustina Venedig Accad. 1640) — an die derben Soldatengestalten des Strozzi hält. Ähnlich war es mit Forabosco bestellt, wie sein Hauptwerk im Dome von Malamocco (zwischen 1664 und 74) zeigt. Schon aus ihm kann man erschließen, daß sein Schöpfer ein ausgezeichneter Bildnismaler gewesen sein muß, was tatsächlich sowohl von dem Männerporträt in Lille wie von den häufigeren, lockeren, üppigen und eleganten Bildnissen reichgekleideter Damen (Wien, ehem. London Kunsthandel, Uffizien, Gall. Corsini Rom) bestätigt wird.

Etwas aufnahmefähiger als zur Zeit Fettis war also der venezianische Boden geworden, als Strozzi auftrat, aber es fehlte trotzdem noch viel daran, daß er den Akademikern den Rang hätte streitig machen können. Fürs erste bleibt sein Einfluß ganz auf einzelne Elemente und einzelne Nachfolger zweiten Ranges wie Ermanno Stroifi (Altar Ospedaletto-Kirche erstaunlicherweise bereits von 1625, Pietà S. Tommaso Padua) und den Porträtisten Tiberio Tinelli (1586—1638) beschränkt. Der Sieg der breiten, derben und dekorativen Art des großen Genuesen blieb dem venezianischen Spätbarock der zweiten Jahrhunderthälfte vorbehalten.



Abb. 134. Ansaldo, Der hl. Ambrosius und der Kaiser Theoderich. Voltri, S. Ambrogio.

Genua.

Was heute als zusammenfassendes Bild der genuesischen Barockmalerei gegeben werden kann, wird wahrscheinlich sehr bald revisionsbedürftig sein. Denn einerseits ist von dem Wenigen, was an datierten Werken existiert, vieles in kleinen Kirchen der Riviera, die der Verfasser nicht hat besuchen können, verstreut und daher noch unveröffentlicht, andererseits ist auch die Durchforschung der reichen Archive von Genua noch nicht annähernd abgeschlossen. Mario Labò widmet sich ihr mit unermüdlicher Geduld. Seiner Hilfe, die sogar bis zur Herstellung neuer Photographien eigens für diesen Band ging, sei nochmals in herzlicher Dankbarkeit gedacht. Auch bei Orlando Grosso fand der Verfasser freundliche Unterstützung.

Was Genua an Eigenem aus dem 16. Jahrhundert ans 17. weiterzugeben hatte, liegt auf dem Gebiete der Dekoration. So unmerklich wie der Übergang vom reifen zum späten Manierismus ist hier auch der zum Barock. Eine allmähliche Zunahme an Vergegenwärtigung, eine Abnahme an Schematisierung der Typen, der Bewegungen und der Gewandformen ist bereits in der Entwicklung der Taravone und B. Castello zu beobachten. Sie wird entschiedener bei den ersten Meistern des neuen Jahrhunderts: bei Ansaldo und Assereto. Schon mit Ansaldo (s. u.) ereignet sich dann auch — gleichzeitig mit Agostino Tassi! — die nicht nur das Einzelne, sondern die ganze Bildauffassung umstoßende Wendung zur spezifisch barocken Form der Deckenmalerei: Ansoldo steht am Anfang des für Genua unerläßlichen Illusionismus (Pal. Brignole Piazza Embriaci 5, Albissola Capp. di S. Carlo 1622/23, Kuppel SS. Annunziata 1635—38).





Abb. 135. Assereto, Hl. Franz. Genua, Slg. Labò.

Der mühelosen Kontinuität in der Entwicklung der dekorativen Künste steht auf dem Gebiete der selbstständigen Malerei ein so gut wie völliges Abbrechen der Tradition gegenüber. Die Lücke wird zuerst von den Mittelitalienern Paggi, Sorri und Lomi, dann von den verwandteren Mailändern Cerano, Procaccini und Morazzone, schließlich von den großen Flamen Rubens und van Dyck ausgefüllt. Dabei haben die Mittelitaliener eine einheimische Nachfolge kaum gefunden, so daß nach den beiden andern Einflußquellen nur zwei aufeinanderfolgende Stufen der genuesischen Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte unterschieden werden müssen.

Die erste hat Longhi mit dem einprägsamen Namen der „Amici dei Milanesi“ belegt. Sie wird repräsentiert durch den jungen Strozzi der von Morazzone und Procaccini beeinflußten Werke um 1620—25 und durch die beiden bereits als Hauptvertreter der gleichzeitigen dekorativen Malerei genannten Meister: Giovanni Andrea Ansaldo (1584—1638) und seinen spät geborenen Schüler Assereto. Ansaldos Lebenszeit entspricht der des Strozzi, und beider Entwicklung hat viel Gemeinsames. Auch persönlich waren sie durch Freundschaft verbunden. Künstlerisch ist der wesentliche Unterschied zwischen ihnen, daß bei Ansaldo das Schwergewicht auf der früheren, bei Strozzi auf der späteren Entwicklungsphase liegt. Für Ansaldo blieb Ziel, was für Strozzi nur Durchgangsstadium war. Er zögerte auch in seinen reifsten Werken an der Schwelle zum Barock, ohne die Entschlossenheit des Strozzi zu finden, den Reizen des Manierismus endgültig abzusagen. Wenn er in späten Bildern (Grablegung, Accad. Ligust.) noch Eindrücke von van Dyck verwertet, so bleibt das doch eine recht äußerliche Übernahme. Auf seinen besten Bildern wie dem Altar in seinem Heimatorte Voltri (Abb. 134), dem die ähnlichen Gemälde im Dom (Orgelflügel) und im Oratorio delle cinque piaghe an die Seite zu setzen wären, verlegt er die Handlung in jene weiten Hallenbauten, wie sie Morazzone auf seinen dekorativen Werken in Varallo und Varese liebte. Auch die pausbäckigen rosa Putten mit den dicken Perücken und die alten Männer mit dem wattigen weißen Haar und Bart erinnern an Morazzone, und die Gewänder setzen sich im Sinne des Cerano aus dem Gegeneinander glatter Flächen zusammen. Trotz all dieser manieristischen Quellen überwiegt aber für den Gesamteindruck die saftige Prallheit aller Formen und die behagliche und lebensfrohe Freiheit der Bewegungen im Raume, die doch über das hinausgeht, was die Manieristen Cerano oder Procaccini auch in ihren barockesten Werken erreicht hatten. Hierin nähert sich Ansaldo bereits bis in die Einzelformen dem reifen genuesischen Stil des Strozzi, was weniger aus empfangenen Eindrücken als aus einem, beiden modern gesinnten Künstlern gemeinsamen Streben zu erklären sein wird.

Was von Ansaldo bekannt ist, entbehrt bis auf die genannte Kapelle in Albissola und die Kuppelmalerei der Annunziata der sicheren Datierung. Nach den Parallelen mit Strozzi wird man aber die dem fertigen Stile angehörigen Werke nicht vor 1620 beginnen lassen, dem Jahre also, in dem auch bereits das Schaffen seines viel jüngeren Schülers, des für einen Künstler an der Grenze zwischen Manierismus und Barock erstaunlich jungen Gioacchino Assereto (1600—49) einsetzt. Später noch als Bernini, Cortona und van Dyck geboren, bedeutet er eine letzte Verfeinerung des mailändisch orientierten Übergangsstiles, die an sicherstem Geschmack entgilt, was ihr an entwicklungsgeschichtlicher Fruchtbarkeit mangelt — eine persönlich (nicht historisch) der des Cavallino vergleichbare Lage. Assereto ist Schüler von Ansaldo und dem ebenfalls zu den „Amici dei Milanesi“ zählenden, besonders als Porträtisten beliebten Luciano Borzone (1590—1645) gewesen. Auch aus seiner etwa dreißig Jahre umfassenden Schaffenszeit fehlen in betrüblichem Maße noch alle feststehenden Daten. Fügt man die in der Heimat befindlichen und die zumeist von Longhi ihm zurückgegebenen, in ausländischen Sammlungen erhaltenen Gemälde zu einer befriedigenden Entwicklung zusammen, so zeigt sich auch bei ihm das Ausgehen von den Mailändern und ihren genuesischen Anhängern. Die viel umstrittene Beschneidung der Gall. Borghese beruht auf Cerano und Morazzone,



Abb. 136. Fiasella, Tod Josephs. Genua, Palazzo Patrone.

die kleinen um 1630 entstandenen Deckenbilder in der Annunziata auf Ansaldo, der hl. Franziskus im Besitz von Mario Labò (Abb. 135) führt das Lieblingsthema des Morazzone weiter, der geigende Putto ist wieder ein Bruder derer auf Ansaldos Bildern. Was Assereto schon hier und noch mehr in seinen späteren Bildern von Ansaldo unterscheidet, ist die losere und duftigere, zugleich aber flächenhaftere Malerei — zwei Eigenschaften, die sich historisch eigentlich widersprechen, insofern die erste eine Vorwärtswendung nach dem reifen Barock, die zweite aber eine noch vor Ansaldo zurückgreifende Sympathie für den Sinn des Manierismus verrät. Hier liegt das stilgeschichtlich Besondere bei Assereto. Seine Lieblingsfarben Zitronengelb, Orange, Crême und Rosa gehen unmittelbar auf Cerano zurück. Ebenso manieristisch ist seine Umdeutung eines rundplastischen Hintereinander in ein ebenes Nebeneinander verschieden getönter Flächen. Sein Strich dagegen gelangt zu einer tupfenden, andeutenden Lockerheit, die erst seit Guercino, Fetti und Strozzi dem italienischen Barock eignete. Das Meisterwerk dieses reifen Stiles ist die Dalila der Sammlung Longhi. Es mögen ihr vor allem die Mosesszene im Prado und die Kreuzabnahme der Sammlung Remak Berlin angefügt werden. Anregungen von Strozzi und van Dyck für das Impressionistische dieser späten Technik sind kaum zu bezweifeln.

Es entspricht dem oberitalienischen Charakter, daß Genua ebenso wie Venedig eine eigentliche einheimische Frühbarockmalerei überhaupt nicht hervorgebracht hat. Zu wenig entsprach die plastische Klarheit des Carvaggio- und Carracci-Stiles den Bedürfnissen der nördlicheren Landschaften. Caravaggios und Gentileschis Aufenthalt in Genua (1605 bzw. 1621—24) ließ ebensowenig wie der des Saraceni in Venedig faßbare Spuren zurück. Die Meister der ersten Stufe standen dem Wesentlichen ihres Stiles nach noch an der Grenze zum Manierismus. Was sie sich — ziemlich oberflächlich — von der Sprache der neuen Zeit anlernten, stammte nicht, wie es natürlich wäre, aus dem Schatze der unmittelbar folgenden Phase des Frühbarock, sondern aus dem Hochbarock des Strozzi und van Dyck. Für die Meister der zweiten Stufe aber ist dieser bereits von Jugend auf die selbstverständliche Voraussetzung. Auf Ansaldos und Asseretos Übergangsstil folgt unmittelbar die Kunst der weiteren Strozzi- und Dyck-Schule. Die erste wird durch Giovanni Andrea De Ferrari, die zweite durch Orazio De Ferrari (1606—57) vertreten. Ihnen tritt Domenico Fiasella von Sarzana (1589—1669) „meno dotato e più amato", wie Longhi sagte — an die Seite, der zwar bedeutend älter als die beiden andern ist, aber doch auch, gerade in seinen gelungensten Werken, vom Erbteile des Strozzi und der Flamen zehrt.

Seinem Geburtsdatum und seiner Ausbildung nach könnte er sonst am ehesten als Beispiel einer einheimisch genuesischen Stufe des Frühbarock angesehen werden. Er kommt nicht vom mailändischen Manierismus, sondern vom Übergangsstil der mittelitalienischen Richtung, von Lomi und Paggi her und findet von ihnen aus, als er gegen 1607 nach Rom kommt, mühelos den Anschluß an die Bolognesen. Zehn Jahre soll er in Rom gelebt haben — Zeit genug, um sich den Stil der Reni und Domenichino von Grund aus anzueignen. Nach seiner Rückkehr in die Heimat standen ihm, selbst wenn man in Rechnung zieht, daß er im hohen Alter nicht mehr gemalt hat, doch noch gute vierzig oder fünfundvierzig Schaffensjahre bevor, aus denen wiederum auch die notwendigsten gesicherten Daten fehlen. Drei Manieren lassen sich jedenfalls unterscheiden. Der einen und wahrschein-



lich frühesten gehören die Esther-Fresken im Pal. Patrone an, noch durchaus im Schema der genuesischen Tradition angeordnet und nur mit einigen bescheidenen Ansätzen zu Illusionismus und wenigen bolognesischen Figurentypen versehen. Als zweite Manier wäre die am reinsten bolognesische zu bezeichnen. Zu ihr zählen Fiasellas beliebteste Werke wie die Pestaustreibung in S. M. di Carignano, das Martyrium der Ursula in S. Anna und die Assunta im Santuario del Monte, die offenbar auf dem genuesischen Musterbeispiel des Carracci-Stiles, Renis Assunta in S. Ambrogio, beruht. Ihr ernstes, getragenes, aber freudloses und wenig charaktervolles Wesen hat in ihnen zur Zeit der Carracci- und Reni-Verehrung die Meisterwerke des genuesischen Barock sehen lassen. Heute erscheinen sie einer vom überragenden Werte des Caravaggismus überzeugten Generation in ganz anderem Lichte und Fiasella immerhin noch schätzenswerter, wo er sich von Strozzi und den Flamen zu einem derberen, breiter malerischen Vortrag hinreißen läßt wie in dem Tod des Joseph im Pal. Patrone (Abb. 136), obgleich man nicht blind dagegen sein wird, daß er auch mit den aufblitzenden Lichtern auf üppigen Stoffen und den locker gemalten Männerköpfen mit schwarzen und weißen Bärten und braunrotem Inkarnat nur recht oberflächliche Wirkungen erzielt.

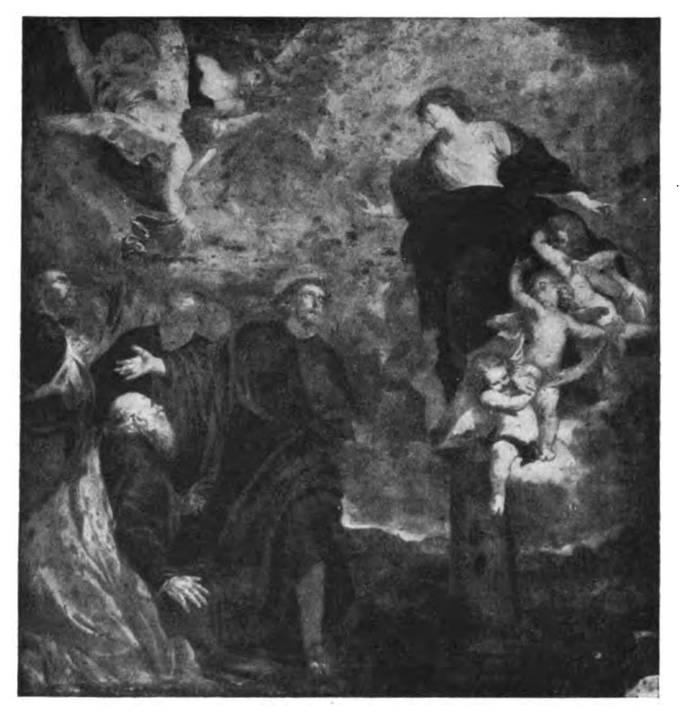


Abb. 137. Orazio de Ferrari, Madonna del Pilar. Oratorio di S. Giacomo della Marina.

Giovanni Andrea De Ferrari (1598—1669), an dessen Stil diese seltenen Bilder des Fiasella am meisten erinnern, gelangt nicht häufig zu so leicht eingehenden Effekten, bewährt aber stets eine nachhaltigere Gewichtigkeit. Von Anfang an muß er sich darüber klar gewesen sein, wohin ihn seine Veranlagung stellte; denn erhebliche stilistische Wandlungen sind nicht festzustellen. Nirgends verleugnet er seine Verehrung für seinen Meister Strozzi. Ihn erkennt man aus dem jungen Soldaten und der Mutter mit dem stehenden kleinen Jungen auf der Andreasmarter der Servitenkirche wieder, ihn aus der prächtigen Gruppe um den Leichnam auf dem Ignazwunder (Accad. Ligust.) oder den genremäßigen Nebenfiguren der Mariengeburt (S. M. del Rimedio). Doch mäßigt auch Giovanni Andrea die strotzende Fülle der runden roten Gesichter und Hände des Lehrers ins Schmalere, Feinere ab. Zur Feststellung einer Entwicklung seiner Kunst fehlt wieder — der alte genuesische Jammer! — alles Notwendige an Daten.

Im Falle des Orazio De Ferrari (1606—57) ist man nicht besser daran. Bekannt ist vorläufig nur, daß er 1606 geboren wurde, also jünger als alle bisher genannten genuesischen Künstler war, und daß er bei Ansaldo in die Lehre gegangen ist. Trotzdem beweisen seine Werke (Abendmahl Santuario del Monte und S. Siro, Anbetung der Hirten und der Könige S. Carlo) fast ausnahmslos, daß sein wahres Vorbild der van Dyck jenes Rosenkranzaltares gewesen ist, der entstand, als Orazio einundzwanzig Jahre zählte. Dycks Lieblingsklang aus Goldbraun, Dunkelblau, tiefem Purpur und Schwarz und sein genialer Schwung dekorativer Improvisation ist die Voraussetzung auch für die prachtvolle, leider nur sehr schlecht erhaltene Madonna del Pilar im Oratorio di S. Giacomo della Marina (Abb. 137), dem einzigen Gemälde De Ferraris, dem mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Datum: 1645/50, beigegeben werden kann. Die barock diagonale Komposition wird besonders pointiert durch den Gegensatz zwischen der bewegten Masse der unteren Gruppe mit dem anbetenden Jakobus in leuchtendem Rot und der Gewichtlosigkeit der flammenhaft aufsteigenden Maria mit den sie begleitenden Putten. Zumal in Werken wie diesem eignet sich Orazio De Ferrari eine stilgeschichtlich höchst bedeutsame Rolle zu, indem er die Lehren des Ansaldo und des Dyck zu einem in Genua noch nicht dagewesenen dekorativen Feuerwerk steigerte, das den prunkvoll-stolzen Charakter der Stadt vorzüglich auszudrücken vermochte und den manieristischen Geist der Milanesi mit den Mitteln des malerischen Hochbarock unmittelbar in den gerade in Genua hervorragend wertvollen Spätbarock der Castello und Piola überführte.

Die Blüte der Stadt im Spätbarock wird verständlich durch die echt genuesische Leidenschaft für deko-

rativen Glanz, wie sie schon die reichen Saal- und Fassadenauszierungen des 16. Jahrhunderts kennen gelehrt hatte und wie sie nun mit neuem Schwung die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Reihe der Meisterwerke der Decoratori Genovesi hervorgebracht hat. Nun füllen sich die luftigen und schlanken Säulenbasiliken mit üppigem Schmuck in Stuck und Malerei. Was von den Eindrücken der kirchlichen Kunst Liguriens am stärksten haftet, stammt aus diesen Jahrzehnten: Vor 1630 wird S. Ambrogio, um 1630 die Annunziata, seit 1657 S. Siro ausgemalt. Die Hauptmeister der Generation nach den Milanesi sind auf diesem Gebiete die Brüder Giovanni (1590—1630) und Giovanni Battista (1592—1677) Carlone, Angehörige einer jener unzähligen, so reich, aber zumeist oberflächlich veranlagten Dekoratorenfamilien aus den oberitalienischen Voralpenländern, aber schon in Genua geboren, sowie der jüngere, aber stilgeschichtlich vorangehende Giulio Benso (ca. 1601 bis ca. 1668). Mit seinen um 1638 entstandenen Wand- und Deckenmalereien in der Annunziata beginnt — parallel zu Cortona und Bernini — der entschiedene Illusionismus des Hochbarock, der mit kühnen Wanddurchbrechungen und dem Vortäuschen ganzer, durch schwere Säulen und verkröpfte Gebälke gegliederter, weit in die Tiefe reichender Räume die bescheidenen Anfänge der Architekturhintergründe und Scheinbalustraden bei Ansaldo weit hinter sich läßt. Die Carloni, beide in Mittelitalien (Passignano) ausgebildet, entschließen sich zu dieser modernsten Form der dekorativen Malerei nur zögernd. Ihr Gebiet bleibt die einschmeichelnde und unproblematische Zierkunst vom Stamme der G. B. Castello und Tavarone, um derentwillen sie weit berühmter und einflußreicher werden als Benso. Ihr Wirkungskreis dehnt sich bis Mailand, Pavia (Certosa), Nizza, Turin aus. Von Giovanni stammt die Dekoration von S. Ambrogio und der Beginn derjenigen der Annunziata in Genua und von S. Antonio in Mailand. Beide wurden durch Giovanni Battista vollendet, der erst in S. Siro und der an den Wänden mit zeitgeschichtlichen Darstellungen geschmückten Kapelle des Pal. Ducale (1655) zu einem wenig entschiedenen Illusionismus überging. Über den heiteren und reichen Gesamteindruck hinaus darf man von seinen Fresken nichts erwarten. Trotzdem gibt es unter seinen noch ganz ungenügend untersuchten Altarbildern einige, die durch solidere Arbeit und eine von Strozzi und De Ferrari stammende feste Energie überraschen (Oratorio delle cinque piaghe, Carmine).

Mailand.

Das Zeitalter des frühen und reifen Barock glich in Venedig einer Atempause zwischen zwei langen Epochen größter schöpferischer Intensität. Es glich in Genua dem plötzlichen Ausströmen einer lange angesammelten Energie, der später ein allmähliches, wenn auch noch immer reiches Abklingen folgte — in Mailand gleicht es dem schwächeren und schwächeren Versiegen eines Stromes, der eben noch aufs fruchtbarste weithin das Land bewässert hatte. In Zahlen ausgedrückt: Die Blütezeit von Venedig endet um 1600 und beginnt erst im 18. Jahrhundert von neuem, die von Genua liegt zwischen 1620 und etwa 1700, die letzte Blütezeit von Mailand ist um 1620/30 vorbei. Dem großen Stile der Cerano, Procaccini, Morazzone hat die Lombardei im Seicento kaum etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen, und das Beste aus der Kunst der eigentlichen Seicentisten gehört auch durchweg noch dem ersten Drittel des Jahrhunderts an: Die Werke des Daniele Crespi (ca. 1590/95—1630) und die Frühzeit des Francesco Del Cairo. Daniele Crespi aus Busto Arsizio kann seinem Stile nach nicht einem einzelnen der großen Mailänder Manieristen angeschlossen werden. Die frühen Madonnen mit den Hl. Franz und Karl in der Brera und der Ambrosiana stehen dem Cerano ebenso nahe wie das Altarbild in S. Vittore dem Morazzone. Noch im gleichen Jahrzehnt aber, aus dem diese Gemälde stammen (1610/20), muß sich Crespi energisch vom Manierismus losgemacht haben. Um 1620 sind die einzigen wenigen Bilder entstan-



Abb. 138. Daniele Crespi, Hl. Familie. Mailand, Castell-Museum.



den, die einen vollwertigen Beitrag der Lombardei zum Stile des Frühbarock bedeuten: das Abendmahl, die Taufe Christi, die Kreuztragung und die Stefansmarter der Brera, und noch vor ihnen das Fastenmahl des Hl. Karl in S. Maria della Passione, eine hervorragende Umbildung des Cerano ins Sachliche, Klare und Natürliche, sowie die Heilige Familie des Castell-Museums (Abb. 138), die sich mit ihrem warmen und männlichen Vortrage, den nordischen, knochigen Köpfen, der das Brutale streifenden Energie der Modellierung und der zerbrechlichen Feinheit der Maria neben dem Besten aus Genua und Neapel halten kann. — In seinen letzten Jahren hatte Daniele zwei große Aufträge für die Karthäuser auszuführen: die Chorfresken in Garegnano (1629) und in Pavia, von denen die zweiten eine gewiß im Geiste des sich entwickelnden leichteren und dekorativen Hochbarock liegende, aber doch für den Lombarden gefährliche Wendung zu volleren Proportionen und einer von Bologna beeinflußten, reichen und schlaffen Gewand-Rhetorik sehen lassen.

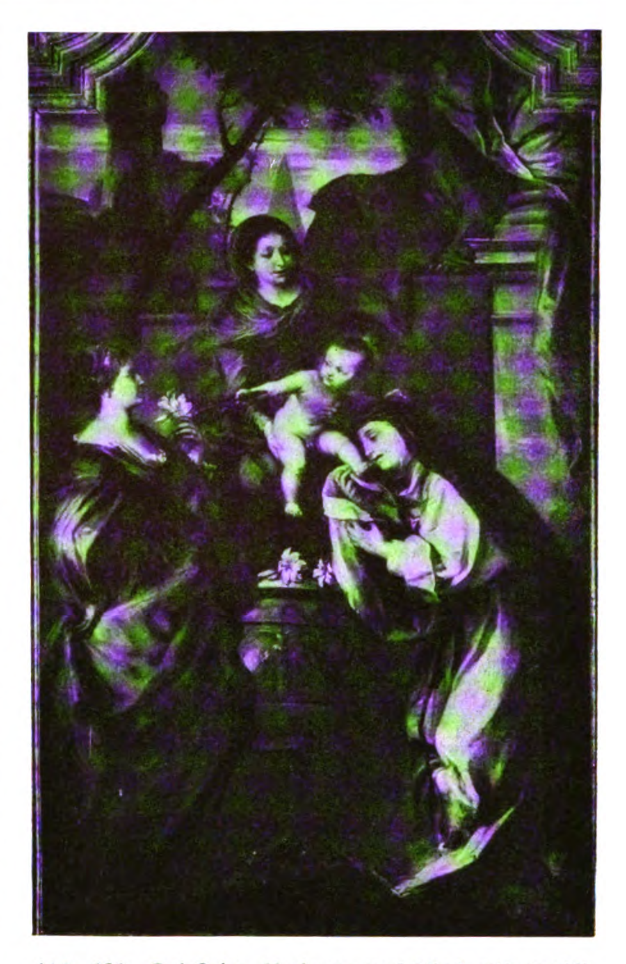


Abb. 139. Del Cairo, Madonna und Kind mit der Hl. Katharina. Certosa di Pavia. (Phot. Brogi.)

Daß sie bei längerem Leben endgiltig geworden wäre, läßt die künstlerische Entwicklung des aus der Gegend von Varese stammenden Francesco Del Cairo (1598—1674) vermuten, der ebenso wie Daniele als ausgezeichneter Manierist, und zwar als der treueste Schüler des Morazzone, begonnen hatte. Die Hauptstücke dieser seiner besten Zeit sind der leider unpublizierte Andrea Avellino in S. Antonio zu Mailand, der Hochaltar von S. Salvario in Turin und die vor 1635 entstandenen Bilder der Turiner Pinakothek. Dann aber hat er sein lombardisches Gut weggeworfen und sich zu seinem Nachteile den herrschenden Strömungen der Bolognesen und des Cortonismus angeschlossen, wie ein Spätwerk, die Madonna der Certosa von Pavia (Abb. 139) lehrt. Eine wenig erfreuliche Äußerlichkeit liegt über ihren antikischen Bauten, und dem reichen Flattern der dünnen Seiden- und Schleierstoffe — wenig erfreulich, da ihr die Großzügigkeit eines Cortona oder auch Gaulli und Giordano fehlt, in deren Zeit man hier bereits steht.

Was für Cairo Morazzone gewesen war, wurde Giulio Cesare Procaccini für seinen unbedeutenden Neffen Ercole Procaccini den Jüngeren (1596—1676) und für den wieder um ein Jahrzehnt jüngeren Carlo Francesco Nuvoloni gen. Panfilo (1608—51), wie dessen bestes Bild, die um 1627 entstandene Vitusmarter in S. Vito al Pasquirolo beweist. Auch Nuvoloni ist später, und zwar schon sehr bald, einer dekorativen und sentimentalen Malerei in klareren Farben, unter denen er Weiß und kaltes Hellblau bevorzugt, verfallen. Wie weit noch Einflüsse von Murillo mitgespielt haben können, wäre zu untersuchen. Als sicher dürfen solche von Cairo angesehen werden, der mit ungleich größerem Ernst jenes Lieblingsthema des Nuvoloni, schöne Damen mit entblößtem Busen unter dem Vorwande der Lukrezia, Susanna oder Kleopatra, vorgetragen hatte. Die Unklarheit, die über Nuvolonis Kunst herrscht, beruht zu einem nicht kleinen Teile auf den Verwechslungen mit seinem Vater Panfilo Nuvoloni aus Cremona (Werke im Chor von S. M. della Passione und in der Capp. Sansoni in S. Angelo) und mit seinem jüngeren Bruder Giuseppe, der schon ganz in den Zusammenhang des Spätbarock gehört.

Nuvoloni, Cairo und Morazzone haben ihre Tätigkeit auch bis Piemont ausgedehnt, wo es, wie im 16., so auch im 17. Jahrhundert, noch immer zu keiner einheimischen Malerschule gekommen ist. Neben ihnen haben Niederländer wie Mulier und Miel das Herzogtum mit Gemälden versorgt. Vielleicht verdiente unter den gebür-



Abb. 140. Carracciolo, Befreiung Petri. Neapel, Monte della Misericordia. (Phot. R. Soprintendenza.)

tigen Piemontesen am ehesten Giuseppe **Vermiglio** aus Alessandria, der zwischen 1604 und 1611 in Rom nachweisbar ist, daß die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt würde.

Neapel und Sizilien.

Die neapolitanische Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, obwohl allgemein als eine der wichtigsten Schulen der Zeit anerkannt, leidet vielleicht mehr als alle anderen unter einer noch ganz ungenügenden Durchforschung. Bis auf Ribera, Carracciolo und Cavallino ist noch so gut wie keinem ihrer Meister einigermaßen eingehende wissenschaftliche Arbeit gewidmet worden, und der Verfasser sah sich hier daher besonders auf ein möglichst lückenloses persönliches Aufsuchen des wichtigeren Materiales und die Hilfe der in Neapel und Sizilien ansässigen Spezialisten angewiesen, unter denen er an erster Stelle Sergio Ortolani und Aldo De Rinaldis, dann Enrico Mauceri und Maria Acascina Dank schuldet.

Nur zögernd und unentschieden hatte Neapel der mittelitalienischen Renaissance und dem mittelitalienischen Manierismus nachgegeben. Dieses instinktive Sträuben und das lange Festhalten an gotischen Bildgesetzen verbinden die Spanien zugehörige Hauptstadt des italienischen Südens mit den Spanien zugehörigen Niederlanden und dem allerkatholischsten Königreiche selbst. Es ist das gleiche Peripherieverhältnis zur führenden italienischen Kunst, das ihnen mit all seinen Stärken und Schwächen gemeinsam ist. Daß es sich dabei nicht nur um eine zufällige Parallelität der Einstellung handelt, beweist der Augenblick, in dem Neapel zur großen Kunst erwacht und das Jahrhundert, in dem es seine künstlerische Blüte erlebt. Es ist die Epoche, der hier die Betrachtung gilt und von der immer zu betonen war, daß ihre malerischen Genies (seit Caravaggio und im engeren oder weiteren Sinne unter seinem Einfluß) dem Norden und Spanien angehören.

Die Lage ist am Anfang des 17. Jahrhunderts in den drei Gebieten grundsätzlich die gleiche: bis nach 1620, ja hier und da bis um 1640 gehören die meistbeschäftigten Meister dem Manierismus an. Den entscheidenden Stoß versetzt diesem Schlendrian wieder der Caravaggismus, der in Neapel durch den Aufenthalt des Lombarden 1607 besonders früh anhebt, ohne sich freilich noch auf lange Zeit durchsetzen zu können. Nur einer ist es, dem sich schon damals die Augen öffnen: Giovanni Battista **Carracciolo** gen. **Battistello**, dem ersten einheimisch neapolitanischen Barockmaler. Wohl mehr als zehn Jahre steht er in seinen Überzeugungen allein. Dann kehrt von seinen römischen Studien ein junger Spanier zurück, Jusepe de Ribera, dessen Umgestaltung des Caravaggismus ins Spanisch-Krasse die Südländer stärker packte. Ribera wurde der neapolitanische Hauptmeister der ersten Jahrhunderthälfte. Carracciolo hält sich trotz seiner entschiedenen und historisch bedeutsamen Entwicklung bis zu seinem Tode von dieser Strömung unberührt und bleibt seinem eingeborenen Ideal männlicher Selbstbeherrschung treu.

Von Daten aus seinem Leben ist beschämend wenig bekannt. Hier steht der Archivarbeit noch eine besonders dankbare Aufgabe bevor. Geboren wird er um 1580 sein, Taufen seiner Kinder sind zwischen 1604 und 1624 überliefert. Das erste Bilderdatum, von dem man weiß, ist das einer Geißelung Christi, die mit dem Wiener Bilde identisch sein könnte: 1609. Weitere Daten: ca. 1616 Fresken in S. Teresa degli Scalzi, ca. 1617 Hl. Familie Pietà dei Turchini, 1622 Fußwaschung S. Martino, 1630/31 Assunta Mus. Naz. und Assunta-Kapelle S. Mar-



tino. Zwischen Oktober 1635 und April 1636 ist er gestorben (laut Akten der Processi Civili del Collaterale im Staatsarchiv). In zwei Perioden hat man sein Schaffen zu gliedern, deren Grenze vermutlich eine Reise nach Mittelitalien um 1615 bildet, die ihn mit dem Stil der Bolognesen bekannt gemacht hat. In dieser Zeit ist er auch Mitglied der römischen Akademie gewesen (Missirini S. 71, mit Unrecht unter dem Datum 1596). Was vorher liegt, ist reiner und besonders herber Caravaggismus. Die Befreiung Petri in der Kirche des Monte della Misericordia (Abb. 140) ist wohl unmittelbar nach dem Hochaltar entstanden, den der Lombarde selbst geschaffen hatte, und dieses Meisterwerkes würdig. Carracciolo spürt nichts von dem kommenden Zerschmelzen der ehernen Plastik des Vorbildes in der schöpferischen Glut des allumfassenden Raumes. Er baut die Handlung im Sinne der ersten Generation klar und schlicht im Vordergrunde auf. Nur die beiden liegenden Wächter geben die dem Barock notwendige Tiefe. Die Hauptfiguren aber werden durch sie in ihrer Bedeutung keineswegs beeinträchtigt, sondern stehen groß und ehrfurchtgebietend vor einem dunklen, jedoch niemals als wallende Raumtiefe wirkenden Grunde. Trotz ihren weiten und redenden Gebärden und der beunruhigenden Unmittelbarkeit ihrer Gegenwart wirken sie doch denkmalhaft starr und alttestamentarisch wuchtig. Ernste, lange und knochige Gesichter, ein energisches Kinn, stark geschwungene feste Lippen, ein bronzenes Inkarnat sind ihnen eigen. Einzig das zinnoberrote Hüfttuch des Schergen rechts stößt aus dem kühlen, vor allem auf samtiges Schwarz und blendendes Weiß gestellten Klange vor. Der ausschlaggebende Einfluß des Caravaggio liegt auf der Hand. Weist er hier auf Werke aus der reifen römischen Zeit zurück, so in dem von Voß scharfsichtig als Battistello erkannten Frankfurter Bacchus auf den ersten Stil und in den anderen Frühwerken in neapolitanischen Kirchen (S. Giorgio dei Genovesi, Pietà dei Turchini) auf die Werke von 1607.

Das offensichtliche Merkzeichen der Wandlung des Carracciolo um 1615 ist seine Bekehrung zum Fresko. Auch die Ölbilder bekommen daraufhin allmählich eine hellere, gipserne Mauerfarbe (Assunta Mus. Naz., zum Vergleich das ungefähr gleichzeitige, übrigens mit dem Monogramm signierte Fresko des Oratorio dei Nobili), und ebenso machen sich in ihnen die neuen Gesichtspunkte einer streng architektonischen Wanddekoration so entschieden bemerkbar, daß man sich manchmal geradezu an Bramantinos Bildaufbau (Fußwaschung S. Martino) zurückerinnert fühlen kann. Daß diese Umkehr zur altitalienischen Tradition mit dem Einfluß der Bolognesen zusammenhängt, berichten nicht nur die Quellen, sondern wird auch durch ein ungefähr gleichzeitiges Auftreten von Gestalten bezeugt, deren pathetische Gesten dem Apparat des Carracci-Stiles angehören (Samariterin Brera). Trotzdem hat Carracciolo auch noch in diesen Werken vor den meisten seiner italienischen Zeitgenossen den ehernen Ernst seines Ausdruckes und die Noblesse seiner angeborenen Verschlossenheit voraus.

Die Vorliebe für kalte Farben und die bewußt archaisierende Strenge der Kompositionen verbindet Carracciolo mehr als mit jedem anderen mit dem der gleichen ersten Schülergeneration des Caravaggio angehörenden Gentileschi. Und tatsächlich hat die Geschichte dieser Wahlverwandtschaft recht gegeben; denn wenn sich Carracciolos Wollen fortpflanzt und nicht von dem lauteren und leidenschaftlicheren Ribera-Stile erstickt wird, so ist das der Übersiedelung der Tochter des Gentileschi nach Neapel zu danken, die — in den beweglicheren Formen der folgenden Generation vorgetragen — die undurchdringliche plastische Prägnanz des Battistello an die Meister der Jahrhundertmitte weitergibt.

Diese Vermittlung spielt wesentlich in den dreißiger Jahren, der Zeit, in der die Herrschaft des Spaniers Ribera über das spanische Campanien am uneingeschränktesten scheint. Fragt man nach den repräsentativsten Gemälden, die damals überhaupt entstanden, so sind es, um nur einige besonders bekannte Beispiele herauszugreifen, Riberas Pietà in S. Martino (1637), seine hl. Agnes der Dresdner Galerie (1641), seine Pariser Anbetung der Hirten (1650), seine Kommunion der Apostel (1651 enthüllt). Das war die Kunst, die das laute und heftige Neapel begeisterte. Was Artemisia zu sagen hatte, wirkt, damit verglichen, als eine Angelegenheit für Kenner; was die nun endlich auch im Süden festen Fuß fassenden Bolognesen zu sagen haben — als Fremdkörper. Und doch hat ohne Zweifel das Sentiment der Carracci und Reni wie Domenichinos Aufenthalt (seit 1630) und vor allem der des Lanfranco (seit 1633/34) tiefe Spuren in Neapel zurückgelassen. Der Meister, in dessen Kunst alle diese Hauptrichtungen am ungezwungensten nebeneinander bestehen und der kraft dieses Eklektizismus der angesehenste einheimische Maler im zweiten Jahrhundertdrittel wird, ist der Cavaliere Massimo Stanzioni (1585—1656).

Es ist erstaunlich, daß jede kritische Darstellung des Massimo noch fehlt. So gut wie noch nichts Sicheres weiß man von seinem Leben. Er soll bei Santafede gelernt haben, dann nach Rom gegangen sein, um die Bolognesen kennen zu lernen und später noch eifrig nach Artemisia kopiert haben. Aber die Quelle all dieser Nachrichten, De Dominici, ist durchaus nicht sehr zuverlässig, und Stanzioni war schon fünfundvierzig Jahre alt, als Artemisia nach Neapel kam. Gesicherte Bilderdaten kommen zwar seit 1615 vor, entsprechen aber erhaltenen Werken erst seit 1631. Damals nun stehen die behaupteten Einflüsse bereits gleichmäßig stark





Abb. 141. Stanzioni, Zacharias und der Engel. Madrid, Prado. (Phot. Lacoste.)

nebeneinander. Ohne Reni wäre der Kindermord (Gal. Harrach Wien) und die Susanna (Frankfurt) nicht zu denken, ohne Ribera nicht die schöne Pietà von 1638 in S. Martino, ohne Artemisia endlich auf keinen Fall gerade das Zukunftsreichste und Eigenartigste der Schöpfungen aus den dreißiger und vierziger Jahren. Es handelt sich da um eine unvermerkte Umbildung von Artemisias präziser, leicht ins Zierhafte und Zierliche geratender und damit schon den Stil des Vaters im Sinne der neuen Generation wandelnder Modellierung ins Stillere und Klassizistische. Bilder wie diejenigen der Decke in der Regina Coeli-Kirche (1643—47), wie die Marienkrönung in S. Giovanni delle Monache (1649), die Hl. Agathe im Museo Nazionale, der Rosario in S. Lorenzo und die Gemälde in Prado (Abb. 141) sind von einer feinen Flächigkeit und Zartheit der Linienführung, die zumal bei mythologischen Themen unmittelbar an den hochbarocken Klassizismus des Poussin gemahnen. Mit einer sublim sinnlichen Empfindlichkeit, weiß Stanzioni ein silbriges Grau mit Rotlila und kühlem Blau zusammenzustellen und in den reinsten Konturen eine Hand, einen Arm, einen Nacken, das makellose Oval eines leicht zur Seite oder nach oben gewandten Gesichtes zu umreißen. Nach zwei Seiten muß also seine geschichtliche Bedeutung festgelegt werden: Zum ersten mildert seine Aufnahme bolognesisch-römischer Elemente die neapolitanische Kraßheit und eröffnet ihr einen Zustrom von internationaler Zivilisation, — zum zweiten aber gebührt ihm der Ruhm einer produktiven Vermittlung zwischen dem bisher nur in frühbarockem Ernst und frühbarocker herber Plastik aufgetretenen Caravaggismus des Carracciolo und dem Stile des fesselndsten Meisters um die Jahrhundertmitte: des Bernardo Cavallino, — produktiv insbesondere, indem über Carracciolo und Artemisia hinaus ein neuer Inbegriff von Zartheit und raffinierter Verfeinerung und ein neuer empfindlicher Klassizismus der Linie erreicht wird, welche als die eigentlich neapolitanische Form des reifen Barock anzusprechen sind. Daß er in der Tat nicht einer zufälligen persönlichen Entwicklung entspricht, sondern von einer geschichtlichen Gesetzmäßigkeit getragen wird, beweist die Tatsache, daß auch Carracciolo und Ribera in ihrer Spätzeit von ihrer frühbarocken Wucht und Energie zu einem kühleren Vortrage und zarteren Ausdruck gelangten. Dieses gewandelte Wollen der Jahrhundertmitte ist die notwendige Voraussetzung für die köstliche, aber überfeinerte Kunst des Cavallino.

Es ist ihm nur eine kurze Lebenszeit beschieden gewesen, die von 1622 bis 1654 währte. Seine Ausbildung empfing er bei Stanzioni. Nach De Dominici war er seit 1640 selbständig. Einzig die Hl. Cäcilie der Sammlung Wenner in Neapel trägt ein Datum: 1645. Für die Rekonstruktion der künstlerischen Entwicklung hat also die Stilkritik ganz freie Hand. Die Ergebnisse sind denn auch bei De Rinaldis, Sestieri und Benesch sehr verschieden ausgefallen. Es kann hier nur in den zusammenfassendsten Umrissen angedeutet werden, welche Stufenfolge innerhalb des in Betracht kommenden anderthalben Jahrzehntes dem Verfasser die natürlichste und zwangloseste erscheint.

Auch Cavallinos Anfänge stehen unter dem Stern des Caravaggio, wie aus den Frühbildern in der Gerolamini-Kirche und den Sammlungen Pollak-Rom, Giglio-Neapel und Sinigalia-Neapel hervorgeht. Die Befreiung Petri (Abb. 142), von kleinen Ausmaßen für ein Kirchenbild, wirkt doch groß, weil sie aus wenigen, mächtig in den düsteren Raum gestellten Figuren aufgebaut ist. Helles Licht fällt von der Seite ein, so daß einzelne Partien unvermittelt grell aufleuchten. Das ist übersteigerter und etwas veräußerlichter Caravaggio; die eigenwillige Persönlichkeit eines jungen Künstlers, den es unbewußt zu ganz andersartigen Zielen treibt, spricht dagegen aus dem zum kompositionellen Hauptmotiv gewordenen schneidenden Sensenschwung des überlangen Engel-



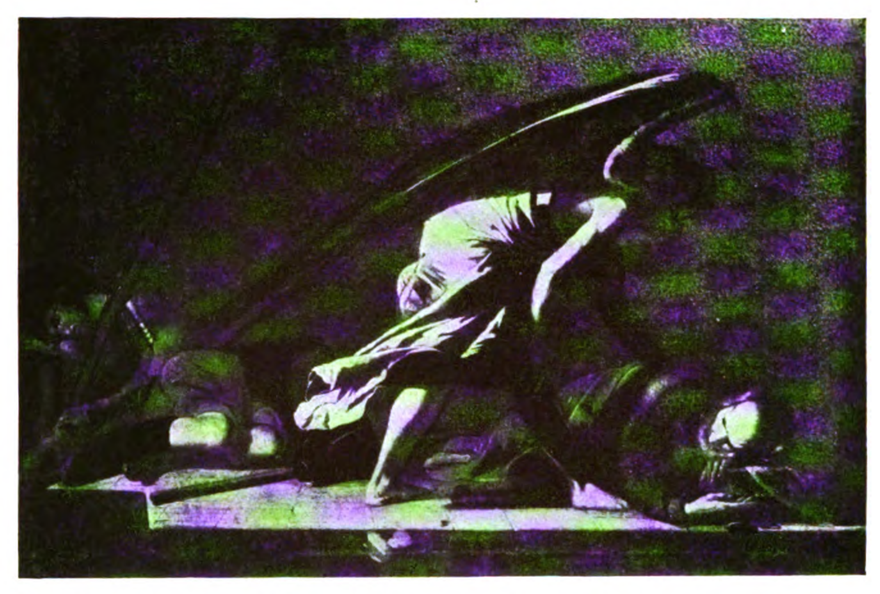


Abb. 142. Cavallino, Befreiung Petri. Neapel, Gerolamini-Kirche. (Phot. Losacco.)

flügels. Auch Caravaggio hatte weite weiße Schwingen geliebt (Matthäus, Amor), aber als feste und greifbare Federmassen, — hier sind sie von der grundsätzlich entgegengesetzten Freude an der straff gespannten Kurve gezogen. Diese war es nun, die der junge Cavallino an den besten Werken seines Lehrers Stanzioni ausbilden konnte, und wenn man irgendwo von unmittelbaren Vorbildern für Cavallino sprechen kann, so wäre es gewiß bei den Prado-Bildern des Cavaliere Massimo.

Mit ihrer Hilfe überwand er rasch, was auf den Frühwerken noch nicht völlig seinem eigenen Wesen entsprach: die schweren und eher klobigen als kräftigen Proportionen der Figuren und das allzu ernste Dunkel der Umgebung. Genügt für die außerordentlich geschmackvolle und raffinierte Palette des reifen Cavallino der Hinweis auf den besten Stanzioni, so hätte ihn der Entschluß, ganz zum Kabinettmaler zu werden, wohl mehr Überwindung gekostet, wäre nicht das Beispiel der kleinen Tafeln der Artemisia vorhanden gewesen. Was an späteren Altarbildern in Neapler Kirchen zu sehen ist, fällt ganz gegen die Staffeleibilder ab. Für deren Chronologie hat man von der Hl. Cäcilie der Sammlung Wenner auszugehen. Nach ihr zu schließen, ist Cavallino 1645 schon weit auf seiner Bahn gewesen. Die Verleugnung Petri in Torre del Greco und die Judith des Museo Nazionale sind Meilensteine, die vor ihr liegen, — nachher wird über die Esther bei Pagliara-Neapel vielleicht um 1650 das Ziel der Vollkommenheit in der Esther der Uffizien (Abb. 143) erreicht. Die Verfeinerung seit dem nur um höchstens ein Jahrzehnt zurückliegenden Gerolamini-Bilde ist erstaunlich, sowohl was das von dem kräftig braunen Dunkel des Frühwerkes zu einem kühlen, Vermeerschen Grau in der Wand und einem stumpfen Zinnoberrot in dem Vorhange sublimierte Kolorit als auch was die zierlichen Proportionen der Gestalten betrifft. Klein sind sie über eine weite, freie Bildfläche verteilt, kraftlos sind die Stand- und Sitzmotive, gewichtlos die tänzerischen Bewegungen. Das scheinen nicht Menschen von Fleisch und Blut, Gefühl und Leidenschaften, sondern die in reizvollen Posen aus Papier geschnittenen Püppchen eines Guckkastenspieles, die vor die glatte Rückfläche des Kästchens gestellt sind. Nicht Körper im Raume, sondern Flächen vor Flächen sind gemalt, — auch dies eine Konsequenz aus dem Wertvollsten der Werke des Stanzioni. Den Ton gibt die Diagonallinie des Vorhanges auf der Rückebene an. Der zart aufnehmende Arm des Königs antwortet ihr, und ornamental wie ausdrucksmäßig gleich überzeugend schmiegt sich Esther hilfesuchend in diesen Winkel hinein: Ihr gleitender Mantel entspricht dem Arm des Ahasver, ihr Arm dem Vorhang. Dieses bewußt gezogene Doppelkreuz von feingeschwungenen Linien umfaßt die Haupthandlung des kleinen Meisterwerkes. Was sonst rechts und links an Figuren aufgeboten wird, ist nur Begleitung des Bildvorganges und kompositionell eine notwendige Andeutung der immerhin vorhandenen Tiefendifferenzen. Die Männer des Hofes rechts bezeichnen eine andere Raumebene als die jungen Mädchen hinter Esther. Der entzückende Charme, der Cavallino zumal bei solchen Mädchengestalten eignet, läßt an den Manierismus zurück- und an das Rokoko vorausdenken. Diese eigentümliche stilgeschichtliche Zwischenstellung nähert Cavallino jener Möglichkeit des beginnenden Spätbarock, die sich am bedeutsamsten in Maffei und Valerio Castello manifestiert hat, und man fühlt sich versucht, daraufhin in ihm eher einen Anfang spätbarocken Raffinements als ein Ende des hochbarocken Klassizismus zu sehen. Allein andererseits nähert sich Cavallinos klare und scharfe Modellierung und seine besonnene Sorgfalt der Linienführung gegenüber den ornamental aufgelockerten Pinselzügen eines Maffei oder Castello doch wieder ebenso überzeugend den Grundsätzen Poussins, Sacchis, Carpionis, Stanzionis



Abb. 143. Cavallino, Esther vor Ahasver. Florenz, Uffizien. (Phot. Cipriani.)

und des späten Reni — also der Hauptvertreter des hochbarocken Klassizismus. Und denkt man nun gar einmal versuchsweise an die Meister des neuen Stiles in Neapel, an Preti und Giordano, so sträubt sich alles dagegen, Cavallino als ihren Weggenossen anzusehen. Keine Neuschöpfung ist seine Kunst gewesen, sondern eine letzte Verfeinerung dessen, was Artemisia und Stanzioni gewollt hatten, und damit die typische Erscheinung eines zu Ende gehenden Stiles.

Wo immer solche Werke des Cavallino zu sehen sind, werden sie das Entzücken des ästhetisch-artistischen Feinschmeckers bilden (Tobiasabschied Gall. Corsini Rom, Vertreibung der Wechsler Sestieri-Rom, Bilder in Braunschweig und der Gal. Harrach Wien). In der Zeit ihrer Entstehung aber haben sie einen tiefgehenden Einfluß nur selten erlangt. Zwei Fälle nur sind wichtig genug, hier Erwähnung zu finden. Die Beziehung zwischen Cavallino und dem Deutschen Schönfeld (s. Drost, Handbuch, S. 372f.) ist offenbar, doch kann noch nicht als geklärt betrachtet werden, wer hier mehr der Gebende, wer mehr der Nehmende gewesen sei. Neben der zierlichen Beweglichkeit des Ursprunges Artemisia-Stanzioni spielt jedenfalls die andere Ursprungsmöglichkeit Callot-Spadaro hinein.

Nicht einfacher zu fixieren scheint das Hin und Wider zwischen Cavallino und dem erheblich älteren Andrea Vaccaro, der, obwohl schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts geboren, mit einem nur ausnahmsweise gestatteten Verstoß gegen die historische Ordnung erst an dieser Stelle nachgetragen werden muß. Freilich mag auch das seine Berechtigung vielleicht nur so lange haben, als man über ihn mit gesicherten Nachrichten nicht besser versehen ist als heute. Er hat bis 1670 gelebt, und De Dominici berichtet, daß er als Nachahmer, ja Kopist des Caravaggio und des Carracciolo begonnen habe und späterhin durch Stanzioni auf Reni gewiesen worden sei, den er sich ebenfalls in eifriger Kopiertätigkeit zu eigen machte. Andererseits sei aber auch Cavallino von Einfluß auf ihn gewesen. Hier liegt die einzige interessante Frage in seinem völlig ungenialen Schaffen. Aus der caravaggesken Frühzeit hat sich bisher nicht ein einziges sicheres Werk nachweisen lassen. Was erhalten ist, scheint alles den letzten dreißig Lebensjahren des Meisters anzugehören. Auch dieser Bestand ist aber in sich nicht einheitlich, sondern dürfte in drei historisch aufeinanderfolgende Gruppen zu gliedern sein. Die vom Anfang der vierziger Jahre stammenden Hugo-Geschichten in S. Martino und die Triumphe Davids in Genf und Neapel (Sammlung Colletta di Peppe) unterscheiden sich von dem Tod Josephs der Purgatorio-Kirche oder dem Gemälde gleichen Inhalts im Museo Nazionale dadurch, daß zuerst nur ein neapolitanisch gekräftigter und versinnlichter Carraccismus vorliegt, dann aber eine Verfeinerung der Proportionen und des Kolorits, die sich aufs engste mit Cavallino berührt. Da die Bilder des bolognesischen Stiles nun für den Anfang der vierziger Jahre gesichert sind, und andererseits die Maria auf der um 1660 entstandenen Fürbitte für die Seelen im Fegefeuer in S. M. del Pianto und die Hl. Katharina auf der vermutlich den fünfziger Jahren angehörenden Stigmatisation in S. M. della Sanità den cavallinoartigen Werken nahestehen, so darf man als sicher annehmen, daß Vaccaro nicht der Gebende, sondern der Nehmende gewesen ist, wie auch De Dominici vermeldet. Aber auch diese ist nicht die letzte Periode des langlebigen Malers gewesen. Notorische Spätwerke wie der Hl. Lukas in S. Giovanni delle Monache (1666) und die Hl. Martha in S. Marta (vollendet 1670 von Vaccaros Sohn) zeigen eine neue, recht schwächliche Auflockerung zum Äußerlich-Dekorativen.



Macht die mangelnde Durchforschung der neapolitanischen Malerei spätere Korrekturen an der hier vermuteten Chronologie des Vaccaro wahrscheinlich, so verhindert sie es bei einer ganzen Schar von Künstlern zweiten und dritten Grades überhaupt so gut wie völlig, etwas Feststehendes vorzutragen. Es muß so fürs erste die bloße Nennung des ehrlichen Battistello-Nachahmers Carlo Sellito (Bilder in S. Anna dei Lombardi), des Ribera-Schülers Bartolommeo Passante (jung gestorben um 1656), der Vertreter des Stanzioni-Kreises Paolo Domenico Finoglia (gest. 1656, Beschneidung S. Martino 1620, Empfängnis Mariae S. Lorenzo ca. 1628—34) und Pacecco De Rosa (gest. 1654; Hauptwerk von 1652 in S. M. della Sanità) und besonders der beiden Brüder Cesare und Francesco Fracanzano (ca. 1600 bis vor 1653 bzw. 1612—56?) genügen, über die bisher nur ein unentwirrter Wust von Nachrichten und Zuschreibungen vorliegt. Hauptwerke von Cesare befinden sich in der Speranzella-Kirche und im Querschiff des Gesù Vecchio, von Francesco in S. Gregorio (1635) und der Trinità dei Pellegrini. Cesare, der den größten Teil seines Lebens in Barletta zugebracht hat, ist bis heute neben dem wenig bedeutenden Francesco Guarini (1611—54) von Solofra der einzige aus diesen Generationen, der als Repräsentant der Ausbreitung des neapolitanischen Stiles in die Provinz angeführt werden kann.

Um eine Vorstellung des ganzen Reichtumes der damaligen Malerei von Neapel zu erwecken, muß zu all diesen noch einmal an die schon an anderer Stelle behandelten Spezialisten der verschiedensten Genregebiete erinnert werden: die Codazzi und Greco, Forte und Porpora, Ruoppolo und Recco, Falcone und Spadaro und schließlich an den genialen Improvisator, den Neapolitanischsten der Neapolitaner, an Salvatore Rosa (vgl. die Abbildungen bei Voss a. a. O.). Geboren 1615 in Neapel, scheint er sich im wesentlichen auf eigene Faust ausgebildet zu haben. Als Vorbild kommt insbesondere Falcone in Betracht. 1635 betrat er, von der Begier nach Ruhm getrieben, den Boden Roms. An Aufträgen für Schlachten-, See- und Landschaftsbilder fehlte es ihm nicht, aber sein Ehrgeiz wollte höher hinaus. Während er sich einerseits um das große Historienbild bemühte, trat er andererseits als Komödiant auf, komponierte und versuchte sich als Dichter. Eine bösartige Satire gegen Bernini machte ihn in Rom unmöglich, er mußte 1640 die Stadt verlassen und ging an den mediceischen Hof nach Florenz. Auch hier zersplittert sich sein Leben in den verschiedensten Künsten, überall wünscht er zu glänzen und die sichtbarsten und greifbarsten Erfolge zu erringen. 1648 wagt er nach Rom zurückzukehren und hat hier seitdem bis zu seinem Tode 1673 ein glänzendes Haus geführt. Diese Lebenshaltung ist auf die gleichen psychischen Ursachen wie seine brennende Sehnsucht nach Geltung in der großen Malerei zurückzuführen. Daß sie ihm nicht in dem Maße wurde, wie er es erträumte, spricht doch für den Geschmack seiner Zeit. Denn gar zu neapolitanisch geraten ihm biblische und historische Szenen leicht in eine theatermäßige Romantik, voll von äußerlichem Pathos, hohler und deshalb um so lauter vorgetragener Dramatik und einer krassen Roheit der Wirkungen (Tityos Gall. Corsini Rom, Samuel vor Saul Louvre 1668, Martyrium der Hl.Cosmas und Damian S. Giov. dei Fiorentini 1669). Die ungewöhnliche, wenn auch gewiß unbeherrschte und wenig tiefgehende Leidenschaft, die seinen großfigurigen Gemälden ihre starke, aber kann nachhaltige Wirkung verschafft, macht ihn zum besten der italienischen Schlachtenmaler, und zu einem Landschafter, dessen wild romantische Naturdeutung in allen Stücken den Gegenpol des zur gleichen Zeit und am gleichen Ort tätigen Claude bildet.

In einer Schlacht wie derjenigen im Mus. Naz. tobt die Gewalt des Kampfes nicht nur in der wuchtig geschlossenen Hauptgruppe, sondern gleich leidenschaftlich in der stürmischen Natur und der auf eine mächtige Diagonale gestellten Komposition — und in einer Landschaft wie derjenigen mit dem Eremiten Paulus in der Brera ist ebenso der emporsausenden Diagonale der großen Baumstämme in der Bildmitte die Alleinherrschaft gesichert. Tizians protobarocker Petrus Martyr hat zu diesem Aufbauschema Pate gestanden, die rapide, unvertriebene, temperamentvolle Pinselführung aber ist ganz Rosas Eigentum.

Seiner Generationszugehörigkeit und seiner Schaffenszeit nach führt Rosa schon an die Grenze zum Spätbarock, und tatsächlich könnte man vor manchen seiner so unkomponiert wirkenden und so locker und zuckend gemalten Studien zweifeln, ob er nicht diesem schon angehöre. Doch genügt die Erinnerung an die robuste Kraft seiner Figuren, den gewaltigen Diagonalzug seiner großen Kompositionen und sein dröhnendes Pathos, um von solchen Zweifeln abzukommen und in Rosa den ungeschwächten Hochbarock zu erkennen. Ähnlich geartete Zweifel also und eine ähnliche Entscheidung wie bei Cavallino.

Die Entwicklung in Sizilien verläuft Stufe für Stufe genau wie die in Neapel. Das erste Jahrhundertdrittel gehört wiederum noch den Manieristen: Paladino stirbt 1614, der ältere Catalano 1630, der jüngere Comandé 1634. Wie in Neapel schlägt der Aufenthalt des Caravaggio 1608/9 die erste Bresche. Wie dort folgt ihm aber auch hier zuerst nur einer: Alonso Rodriguez (1578—1648), dessen Aufenthalt 1606 in Rom feststeht und von dem sich, wenn ihm nämlich der Ungläubige Thomas und das Emausmahl des Messineser Museums mit



Recht zugeschrieben werden, ein Zeugnis außergewöhnlicher Begabung erhalten hat. Beide Bilder werden von Longhi für Caravaggio selbst, von Voss für Battistello gehalten. Genau wie in Neapel setzt sich auch in Sizilien der Caravaggismus erst durch, als er in derberen und krasseren Formen vorgetragen wird: durch den Honthorst-Schüler Matthäus Stom (signierter Hl. Isidor in Caccamo 1641), der die Nachteffekte seines Lehrers ins Grelle und dessen Typen ins Gröbere übersetzt. Neben dem Caravaggismus steht der bolognesische Stil, vertreten durch den treuen Domenichino-Schüler Antonio Barbalonga (geb. wohl schon vor 1600, gest. 1649). Schließlich ist als Besonderheit die unmittelbare Weiterbildung des von Mittelitalien entlehnten Übergangsstiles zu einer Passignano oder Empoli entsprechenden Kunst bei Mario Menniti anzuführen.

Der Hochbarock wird im wesentlichen durch zwei genau gleichaltrige Maler repräsentiert: den bei Cortona ausgebildeten Giovanni Battista Quagliata (1603—73) in Messina und den berühmtesten der sizilianischen Maler Pietro Novelli gen. Il Monrealese (1603—47) in Palermo. Wie sein Beiname sagt, war Monreale seine Heimat. Schon jung ist er aber nach Palermo gekommen, gerade zur Zeit, um die stärksten Eindrücke durch den Aufenthalt (1624) und die Werke (Rosario 1627) des Antonis van Dyck zu erfahren. Doch genügt der Nordländer allein nicht, um den Stil des Novelli zu erklären, obwohl die Hinneigung zur nordischen Kunst dem sizilianischen Charakter entsprach. Aufs entschiedenste muß vielmehr diesen Einflüssen die Abhängigkeit von Neapel angefügt werden, das der Maler gewiß nicht nur auf seiner römischen Reise (Rückkehr spätestens 1633), sondern auch später noch besucht haben muß. In Rom konnte der Stil des Domenichino seiner flämischen und hochbarock schwungvollen Rhetorik eine Abkühlung und Mäßigung verschaffen (Kommunion der Magdalena Palermo Mus. Naz.) in Neapel Lanfrancos Fresken (Badia Nuova Palermo), das spanische Pathos des Ribera, und die verfeinerte Zartheit des Stanzioni seiner Zustimmung sicher sein. So stehen neben den üppigen und lieblichen Madonnen des Dyck in dem typischen Dunkelblau und Rot ihrer Tracht die Asketengestalten Riberas — und die große Judith des Museums von Neapel ist ein ebenso charakteristisch neapolitanisches Bild wie Novellis schönstes Werk, das Benediktiner-Wunder von 1635 in S. Martino delle Scale (besser erhaltene Replik im ehemaligen Benediktiner-Kloster zu Monreale), als Exklave der besten spanischen Kunst in Sizilien wirkt. Novelli war auch als Architekt zu Ehren gekommen, als ihn ein vorzeitiger Tod beim antispanischen Aufstand in Palermo traf.

Abb. 144. Empoli, Hl. Ivo. Florenz, Akademie. 1616. (Phot. Alinari.)

Wie gegenüber diesem selbständigen Stile eine wirkliche van Dyck-Imitation in Sizilien aussieht, zeigen die Bilder des Giacomo Lo Verde (Verkündigung Oratorio del Rosario, Berufung des Matthäus Mus. Naz.), die in ihrer Heimat leicht dem großen Vorbilde selbst zugeschrieben werden.

Florenz und Toskana.

Nirgends vollzieht sich der Übergang vom Manierismus zum Barock so unvermerkt wie in Florenz. Man hat aber in dieser Tatsache nicht das Zeichen einer besonders sicheren und ruhigen Entwicklung zu erblicken, sondern die Folge einer hoffnungslosen Gleichgiltigkeit, der Florenz seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verfallen war. Wer die Stadt kennt und liebt, wird verstehen, daß sie der Magie des späten Manierismus ebenso verständnislos gegenüber stehen mußte wie dem Pathos des Barock. So wird ihre Kunstübung im 17. Jahrhundert zeitfremd, unfruchtbar und auf lokale Interessen beschränkt. Die Auseinandersetzung zwischen Manierismus und Barock war in der Form eines allmählichen Anwachsens der Herzlichkeit gegenüber dem täglichen Leben, der Wärme des Kolorits und der Geräumigkeit des Aufbaues erkannt worden. Die Entscheidung, welche Künstler also noch dem 16. und welche schon dem 17. Jahrhundert zuzurechnen



sind, hängt einzig davon ab, wie man innerhalb einer jeden als Ganzes betrachteten Persönlichkeit die Gewichtsverteilung zwischen dem Schematismus der vergangenen Kunst und den neuen Forderungen vornehmen zu müssen glaubt. Unter diesen Erwägungen gehören Passignano und Pocetti noch dem Alten, Empoli und Cigoli schon dem Neuen an. Denn bei beiden beschränkt sich der Manierismus auf die frühen Werke und wird dann bei jenem durch eine herbe und aufrechte Plastik, bei diesem durch ein sinnlich reicheres Pathos abgelöst, das ihn zum wahren Begründer des florentinischen Barock macht.

Jacopo Chimenti da Empoli (ca. 1554—1640) bildete sich an Sarto und Pontormo, in jenem für den beginnenden Barock so bezeichnenden Rückgriff auf das frühe 16. Jahrhundert. Er gelangte um 1600 zu einem durchaus persönlichen Manierismus (Susanna Wien 1600, Concezione S. Remigio) von scharfer Helligkeit, eindringlicher Greifbarkeit und bewußter Schematisierung der Gewandformen ins Lederartig-Gebogene oder Metallisch-Eckige, ohne viel Innenmodellierung. Seine ausgeglichensten Werke, der Rospigliosi-Altar in S. Domenico zu Pistoja (1613) und der Hl. Ivo in der Florentiner Akademie (1616, Abb. 144) stammen aus dem zweiten Jahrzehnt. Sie stehen an ernster und freudloser Sachlichkeit der Beobachtung und harter aber dunkler Farbe dem Passignano nahe, den sie aber an Ungezwungenheit um ein entscheidendes Teil übertreffen. Erst später gleitet auch Empoli ohne viel eigene Initiative in die Bahn des üblichen Florentiner Barock.

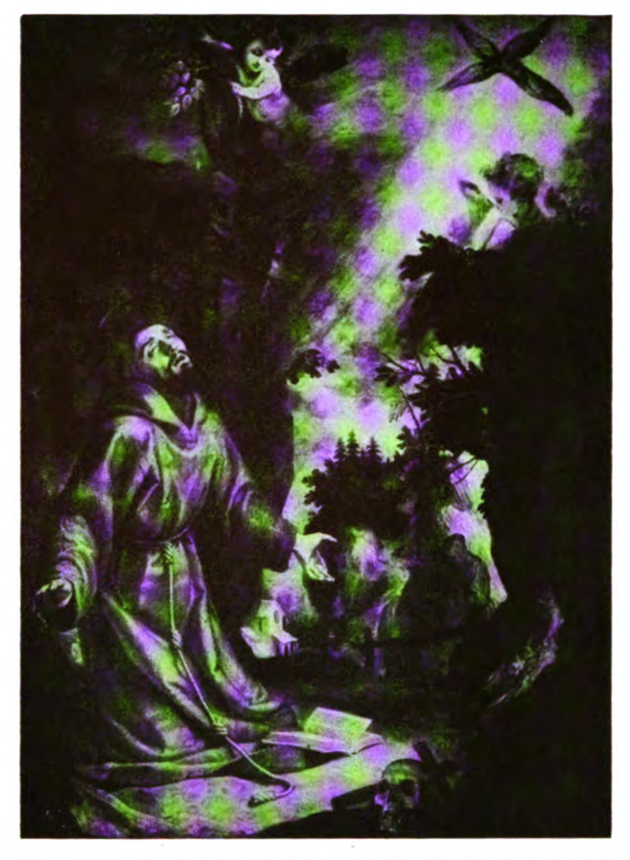


Abb. 145. Cigoli, Stigmatisierung des Hl. Franz. Florenz Museo di S. Marco. (Phot. Alinari.)

Daß es einen solchen überhaupt gibt, ist das Verdienst des ungleich reicher begabten Lodovico Cigoli (1559 bis 1613). Er begann konventioneller als Empoli mit einem kraftlosen Manierismus vom Stamme des Titi (Trinität S. Croce 1584). Dem starken Pathos, das in ihm Ausdruck verlangte, genügte diese Form nicht. Ebensowenig hätte es das venezianische Kolorit vermocht, das eben damals Passignano und Ligozzi einzuführen suchten. In Barocci erst fand er die Hingabe an große Gefühle, die ihm vorschwebte. Die Zeugnisse seines bedingungslosen Anschlusses an diesen sind die drei Hauptwerke des Jahres 1597: die Rosenkranz-Madonna in Cortona, die Kreuzabnahme und die Stefansmarter in Pal. Pitti. Gleichfalls mit Barocci hängt Cigolis Lieblingsthema zusammen: der ekstatisch betende Hl. Franziskus (Mus. di S. Marco, Abb. 145), Pitti, Uffizien, Akademie, Rom Gall. Corsini). Der Maler selbst hätte damals kaum zugegeben, anderes als sein Vorbild zu wollen. Und doch ist der rohe Realismus des Stefansbildes, besonders in der Figur des den Heiligen in den Leib tretenden Henkers, gegenüber Baroccis Vitalismarter grundsätzlich ebenso neuartig wie es die viel irdischere Natürlichkeit des betenden Heiligen gegenüber etwa Baroccis Dominikus in Senigallia ist. Was dort durch das Zusammenwirken von Form, Farbe, Ausdruck als überirdisches Wunder glaubhaft wurde, wird von Cigoli — im tiefsten barock! — in die Sphäre des Möglichen herabgezogen. Jede Verinnerlichung durch die Mittel absoluter Malerei ist vermieden. Gerade weil nur ein wirklicher Mensch da ist, und nichts anderes, muß sein Gesicht, um ein genügendes Maß von Wirkung zu erreichen, von Hingabe bis zur Verzerrung gezeichnet sein. Die Jenseitssehnsucht des Manierismus ist zu theatermäßigem Pathos und sentimentaler Handgreiflichkeit veräußerlicht worden.

Hier beginnt der florentinische Barock. Von 1597 stammt bereits das im wesentlichen selbständige Eselswunder des Hl. Antonius in Cortona. Aus solchen Werken schöpften die Nachfolger die Art ihrer einfach auf das Gegeneinander zweier Massen gestellten Kompositionen, ihr Kolorit, ihre Vorliebe für reichgemusterte Stoffe (übrigens ein Erbteil des Manierismus bei Cigoli). Ganz überwunden hat Cigoli freilich den Stil des



Abb. 146. Manetti. Lustige Gesellschaft. Florenz, Pal. Pitti. (Phot. Sopr. ai Monum.)

Barocci erst in Rom, wo er seit 1604 mit einer kurzen Unterbrechung lebte. Hier vollendet sich seine Kunst. Die beiden Hauptwerke von 1610, das Potipharbild der Gall. Borghese und die Berufung des Petrus im Pal. Pitti, sind ihrem Thema, wie ihrem Stile nach gleich epochemachend für Florenz geworden. Eine Beeinflussung durch Caravaggio findet sich in ihnen nicht, und wenn sich Cigoli auch gegen sein Lebensende noch ganz dem Carraccismus verschrieben hat, wie der reizende Psyche-Zyklus (Kapitol.Pinak.) beweist, so entbehrte Florenz mit dem Fehlen der lebendigsten Kraft der neuen Zeit, des Caravaggismus, doch noch der notwendigsten Befeuerung.

Die Provinz erwies sich hier fortschrittlicher als die Hauptstadt. Ja, wenn die toskanische Malerei des frühen 17. Jahrhunderts wenigstens ein paarmal den Zusammenhang mit den leitenden Problemen der Zeit findet, so ist das drei in Rom ausgebildeten Malern von Siena und Pisa zu danken, die mit Unrecht von der Kunstgeschichte fast völlig vergessen worden sind: Rutilio Manetti (1571—1639), Orazio Riminaldi (1598 bis 1630) und Francesco Rustici (jung gest. 1625). Rustici erweist sich in einem Hauptwerk wie dem Tode der Magdalena (Pal. Pitti, Abb. 147) dem Gentileschi verpflichtet. Dessen (und des Manfredi) Schüler ist auch Riminaldi gewesen. Nach Pisa zurückgekehrt, malte er dort die Domkuppel und zwei der Wandbilder in dem reichen und für die toskanische Kunst so wichtigen Chor des Domes. Bedeutsamer aber als diese beiden erscheint Manetti. Die meisten seiner Werke finden sich in Siena. Von 1621 stammt die Ruhe auf der Flucht in S. Pietro alle Scale. Signiert ist auch die unverfälscht caravaggistische Lustige Gesellschaft im Pal. Pitti (Abb. 146). Die starken Helldunkel-Kontraste erinnern an Honthorst, dessen Braun Manetti jedoch zu tiefem Schwarz steigert. Charakteristisch sind die runden Gesichter mit knolligem Kinn, knolliger Nase und nach oben gezogenen Mundwinkeln. In späteren Werken kommt Manetti von dem Ernst seiner Bestrebungen ab und ins Gefällig-Dekorative — die Gefahr für den Frühbarockmaler an der Grenze des zweiten Jahrhundertdrittels! Eine lokale Fortsetzung findet diese interessante und noch ganz unerforschte Malergruppe in Pietro Paolini von Lucca (gest. etwa 1682).

Die Lage in Florenz selbst wird dadurch gekennzeichnet, daß es zwar nicht an einer ganzen Reihe begabter Maler fehlt, daß aber was sie zu sagen haben, außerhalb der vorwärtstreibenden Probleme der Entwicklung steht und in einer zusammenfassenden Darstellung infolgedessen keine Rolle spielt. Die erste Generation entspricht im Alter den Meistern der Carracci-Schule: Ihre Hauptvertreter sind Allori, Biliverti und Rosselli, deren Altarbilder nur durch Subtilitäten voneinander zu unterscheiden sind. Überall finden sich dieselben kräftig blauen Himmel, dieselben alten Männer mit schwarzem Haar und weißen Bärten in Samtröcken oder Samtmänteln mit Pelzbesatz, dieselben eleganten Jünglinge in lederfarbenem Wams und offenem Kragen,





Abb. 147. Rustici. Tod der Magdalena. Florenz, Pal. Pitti. (Phot. Cipriani.)

dieselben reichgemusterten Brokate und Stickereien, dieselben gefleckten Felle, dasselbe Kolorit von Goldgelb, Violett, Grau und Purpur — alles Merkmale des Cigoli-Einflusses, neben dem hier und da an Anregungen durch Gentileschi zu denken wäre.

Cristofano Alloris (1577 bis 1621) erstes Werk stammt bereits von 1590. Man kann dann den Einfluß der einheimischen Spätmanieristen verfolgen, ehe die reineren und warmen Farbklänge und die neue, leicht eingehende Gefälligkeit des Barock erreicht werden. Was ihn von den anderen unterscheidet, ist in seinen besten Bildern (Judith Pal. Pitti, Julian ebendort, Berufung Petri S. Trinità) eine besondere Feinheit und Zurückhaltung des Kolorits und eine besondere Noblesse der schmalen Frauentypen. — Der gebürtige Flame Jan Bilivert (1576—1644) ist viel äußerlicher, seinen Bildern ist eine strahlende Festlichkeit eigen, welche die anderen nicht erreichen. Das Weiß-Gold und das leuchtende Blau und Karmin auf seinem Beitrag zum Michelangelo-Zyklus der Casa Buonarotti oder den Bildern in Dresden, im Pal. Pitti (1612) und in S. Gaetano prägt sich wie nicht ganz echter Theaterglanz allzu rasch ein. — Matteo Rosselli (1579—1651) ist trockener und biederer als beide, und gerät leicht einmal mit seinem Kolorit ins Flaue, mit seinen blonden Frauengestalten ins Sentimentale. Eine Fülle von Schwächeren lehnte sich an diese selbst auf die Arbeit anderer Gestützten. Da gibt es den an Bilivert erinnernden Francesco Curradi (1570—1661); dann aus der Altersgemeinschaft der achtziger Jahre Sigismondo Coccapani (1583—1642) und den besonders kühlen Ottavio Vannini (1585—1643), endlich die nachgeborenen Jacopo Vignali (1592—1664) und Lorenzo Lippi (1606—65).

Cigoli und seine Nachfolger gehören der Generation etwa zwischen 1560 und 1590 an, die Besten der zwischen 1590 und 1620 Geborenen vertreten die folgende Stilstufe, die man nur zögernd als Hochbarock bezeichnen wird. Denn Giovanni da San Giovanni und Francesco Furini, Baldassare Franceschini, dem Nachfolger des San Giovanni, und Carlo Dolci, dem Nachfolger des Furini, fehlt die großzügige malerische Zusammenfassung eines Cortona ebenso wie die genial errechnete Klarheit eines Poussin. Was sie aber von der vorigen Generation trennt, ordnet sich trotzdem dem Sinne der allgemeinen Entwicklung ein. Der Ernst des großen Kirchenbildes läßt nach, kleine Formate werden bevorzugt, die Äußerlichkeit der Effekte nimmt zu. Das rokokohafte Raffinement des San Giovanni wie die weichliche Sinnlichkeit des Furini und die porzellanige Glätte des Dolci sind erst in der Epoche des Genusses, nicht in der jungen der Neueroberung des Barock möglich.

1633 malte Giovanni da San Giovanni (1592—1636, eigentlich Manozzi), die Hauskapelle des Palazzo Rospigliosi in Pistoja aus, ein winziges Zimmer in einem bescheidenen Kleinstadtpalais. Keck, geistreich und mit spitzen Pinsel erzählt er in aller Unbefangenheit kleine Szenen aus dem Leben der hl. Katharina (Abb. 148) und fügt ihnen die allegorischen Figuren der Fides und Fortitudo bei, zwei graziöse und kokette junge Mädchen. Die kleinen Köpfe auf den langen schlanken Gestalten und die entzückende Helligkeit der Töne — Katharina selbst tritt immer in Weiß und Hellblau auf, zu dem gern die Spitzchen eines weißen Hermelinbesatzes gesetzt werden — lassen so wie niemals sonst im Seicento Tiepolo vorausahnen. Wichtiger als auf diese im persönlichen Charakter des Giovanni beruhende Caprice der Geschichte ist es, auf die Entsprechung hinzuweisen, die zwischen seiner hellen und heiteren Art, alles, was uns umgibt, zu sehen und dem gleichzeitig schaffenden Mitbegründer des Hochbarock



Abb. 148. Giovanni da San Giovanni, Beerdigung der hl. Katharina. Pistoja, Pal. Rospigliosi. 1633. (Phot. Cipriani.)

Domenico Fetti besteht. Auch an den raffiniertesten Meister der gleichen Stufe in Neapel, an Cavallino, mag man denken. Die historischen Voraussetzungen für Giovannis Stil aber liegen einzig in Florenz selbst: Hier sah er die vergnügte Naivität des Fabulierens bei Pocetti, hier gerade in den Jahren seiner Ausbildung, die so sonderbar zwischen dem späten Manierismus und dem Barock vermittelnde Graphik des genialsten Künstlers im damaligen Florenz: des Callot. — Mit besonderem Vergnügen hat Giovanni seine Kunst an abgelegenen Stellen spielen lassen, wo die behaglichste Muße zum Genießen gesichert war: Man muß ihn in der Villa Pozzino in Castello (1630) oder in der Villa Guiccardini in Vico d'Elsa (1621) oder im Klosterhof von Ognissanti aufsuchen, um ihm am herzlichsten nahe zu kommen. Doch verläßt ihn seine fröhliche Ungezwungenheit auch vor feierlichen Aufgaben wie der Ausmalung der Apsis in den Quattro Incoronati in Rom (ca. 1621—23) oder der Sala degli Argenti im Pal. Pitti (1635/36) nicht, wo er dann seltsam genug neben dem üppigen Prunk des Cortona steht.

Die Gestalt seines Nachfolgers Baldassare Franceschini gen. Il Volterrano (1611—89) ist noch ziemlich unbestimmt. Neben recht mäßigen (späten?) Werken steht ein so entzückendes ganz im Geiste des Giovanni gemaltes Bild wie der Scherz des Pievano Arlotto im Pal. Pitti und die bezaubernden Köpfchen des schlafenden Amor und der schlafenden Venus ebenda. — Francesco Furini (1604—49) bezeichnet die andere Form der Veräußerlichung im florentinischen Hochbarock. Auch er weiß mit dem feierlichen Altarbilde wenig anzufangen. Seine Spezialität sind mittelgroße Staffeleibilder mit Darstellungen von einer weichlichen, sehr bewußten Erotik unter mythologischen oder religiösen Vorwänden (Abb. Ojetti a. a. O.). Seine gewiß nicht der Reize entbehrende Art, bleiche perlmutterfarbene Körper nackt in nächtliches Blau zu stellen, kommt letzten Endes von der effektvollen Farbigkeit des Bilivert her, der zu seinen Lehrern zählte. Eine Fortsetzung seines Geschmackes bilden die allzubeliebten Kabinettbilder des Carlo Dolci (1616—86), denen ein nicht geringer Teil der Schuld beizumessen ist, wenn der italienische Barock in unverdienten Verruf geraten ist. Dolci begann als Wunderkind, und tatsächlich ist das 1632 datierte Bildnis des Grafen Bardi (Sammlung Bardi-Serzelli Florenz, Abb. Ojetti a. a. O.) von einer Energie des Auftretens und einer Entschiedenheit des Kontrastes zwischen der dunklen Gestalt und der hellen Landschaft, wie sie schon der Zwanzigjährige zugunsten einer unangenehm leicht eingehenden Sentimentalität nicht mehr gewollt hätte. Altarbilder, die man ihm nach dem Bardi-Porträt wohl zutrauen würde, hat auch er vermieden, um lieber mit gefälligen und süßlichen Madonnen- und Heiligenköpfen in ganz kleinen Formaten und sorgfältig vertriebener Malerei zu glänzen. Die porzellanhafte Glätte seiner Bilder steht unmittelbar auf der Grenze zum Spätbarock eines Adriaen van der Werff.

Wie ein Einschnitt zwischen spätem Manierismus und frühem Barock und dann zwischen frühem und reifem Barock in der matten Florentiner Malerei nur künstlich gezogen werden kann, so ist auch die Grenze zur Spätstufe, insbesondere durch die Persönlichkeit des Dolci ganz fließend. Schöpferische Energien, welche imstande gewesen wären, einen den Willen einer bestimmten historischen Situation entschieden zusammenreißenden Stil zu schaffen, hat Florenz nicht mehr hervorgebracht.





Giuseppe Maria Crespi, Bethlehemitischer Kindesmord.
Florenz, Uffizien.



III. HAUPTSTRÖMUNGEN DES SPÄTEN BAROCK UND ROKOKO.

Raummangel zwingt den Verfasser, sich für das abschließende Jahrhundert auf eine Übersicht zu beschränken, die nur die leitenden Gesichtspunkte und die wichtigsten Entwicklungslinien angibt. Eine ursprünglich beabsichtigte ausführlichere Darstellung findet sich in seiner auf der Göttinger Universitäts-Bibliothek liegenden Habilitationsschrift, deren Text im ersten und zweiten Hauptteil mit dem hier gedruckten übereinstimmt, ihm aber einen bedeutend umfangreicheren dritten Teil anschließt. Derselbe übermäßige Raummangel machte es weiter zum größten Bedauern des Verfassers sogar notwendig, auch schon im zweiten Teil eine Anzahl Abbildungen, soweit sie bereits in den oft genannten Abbildungswerken von Ojetti, Voss und Weisbach vorlagen, zu unterdrücken.

Durch seinen abschließenden, ausklingenden Charakter erhält das italienische 18. Jahrhundert sein Gepräge im Gegensatz zu der gleichen Zeit in Deutschland und Frankreich, da es einen Höhepunkt des künstlerischen und geistigen Lebens heraufführt. Ja, das Beendende des Rokoko in Italien ist so ausgeprägt, daß der Begriff Rokoko überhaupt nur mit Vorsicht auf die Kunst des Landes angewandt werden kann und ein großer Teil der Baukunst und der Skulptur sowie ganze Schulen der Malerei bis zum Abschlusse der gesamten Entwicklung gewissen Grundsätzen des Spätbarock zugetan bleiben. Zudem fand erst im Settecento jene oft erwähnte europäische Bewegung ihren Abschluß, durch welche die Führung in der Kunst endgiltig von Italien nach dem Norden überging. Schon seit dem 17. Jahrhundert hatte dieser den abendländischen Kulturprimat inne, aber erst zum 18. Jahrhundert hat Italien kaum noch irgendwo Grundlegendes beigetragen. Architektur und Plastik verebben, die Malerei reduziert sich auf immer weniger Zentren, bis im reifen Settecento einzig noch Venedig eine — dafür aber auch an Reichtum einzig mit der Pariser vergleichbare — Schule von abendländischer Geltung hervorbringt. Zum dritten zeigt sich der „Spätcharakter" darin, wie die italienische Malerei nach wie vor im wesentlichen von der alten Aufgabe des Altarbildes und der Wanddekoration lebt und sich erst mit dem Rokoko jene Gleichwertigkeit der Kabinettmalerei und der Spezialgattungen durchsetzt, die Holland schon seit einem Jahrhundert besaß und der die Zukunft gehörte. So hoch bedeutsam also das Aufrücken der Spezialitätenmalerei in die erste Reihe im Rahmen der italienischen Betrachtung der Dinge ist, so wenig kann dies vom gesamtabendländischen Standpunkte aus als neu oder richtunggebend angesehen werden. Von den verschiedensten Seiten aus bedeutet so dieses letzte Jahrhundert der großen seit Duccio und Giotto pausenlos sich abspielenden italienischen Malerei das Ende einer — im Wesen, nicht im Werte — sinkenden Entwicklung. Ein Jahrhundert ziemlich genau von der auf den Stil Cortonas und Poussins folgenden Wandlung bis zu der europäischen Krise, aus der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Romantik hervorging.

Die Wandlung, welche den Spätbarock heraufführt, fällt in Italien wie in den übrigen Ländern in die Jahre um 1650. Sie ist eine allgemein abendländische Bewegung, die sich in durchaus verwandtem Sinne zwischen Richelieu und Mazarin, Hobbes und Locke, Corneille und Racine, Rembrandt und van der Werff, Poussin und Lebrun vollzieht. Sucht man in wenigen Schlagworten ihre Richtung anzudeuten so geht sie nach dem Nachgiebigeren, Glatteren, Äußerlicheren und damit zugleich an Charakterstärke und Entschiedenheit Kleineren und Schwächeren. Wenn irgendwo in der europäischen Malerei das Positive und Zukunftsreiche dieser Entwicklung zur vollen Entfaltung der ihr innewohnenden Werte gelangt, so ist es in Italien. Nirgends auch ist der Einschnitt zwischen reifem und spätem Barock so bestimmt wie hier. Darin liegt die Ursache, warum es trotz der vollen Parallelität zur Gesamtentwicklung in Frankreich bei einer Behandlung der italienischen Malerei erforderlich ist, um 1650 eine Epochengrenze von der Gewichtigkeit



Abb. 149. Maffei, Allegorisierendes Bildnis eines Podestà. Vicenza, Pinakothek.

jener um 1590 zwischen Manierismus und Frühbarock liegenden anzusetzen, wo es sich in Frankreich nur um eine Phasengrenze handelt. Lebrun und Poussin lassen sich trotz aller Unterschiede unter die Gegebenheiten eines Stiles einbegreifen, Boucher nicht. Umgekehrt bahnt sich Wesentliches für Ricci und Tiepolo schon bei Giordano und seinen Altersgenossen an — von Cortona sind sie im tiefsten geschieden. Die Betrachtung einiger Werke der Hauptmeister aus der Zeit der Wandlung um 1650 kann diese These von der Selbständigkeit und epochalen Neuheit des italienischen Spätbarock erläutern; doch muß für ausführlichere Orientierung über diese Frage auf die Abhandlung des Verfassers im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1930 verwiesen werden.

In Oberitalien sind es zwei wenig bekannte und doch fraglos geniale Künstler, die den neuen Stil geschaffen haben, beide gleichaltrig, beide sehr jung gestorben und beide in ihrer Kunst allzu persönlich und unnachahmlich, als daß ihnen eine breite Nachfolge hätte beschieden sein können. Francesco Maffei (ca. 1625—1660, tätig hauptsächlich in Vicenza und Padua) ist gewiß ein Fortführer Strozzis und des letzten Liss gewesen, aber die Verve seines besessenen Malertemperamentes, der hinreißende Schwung seines Pinsels, die tolle Glut seiner Farben — Zinnoberrot und Pechschwarz, dazu ganz locker angedeutet Weiß, Gold, Graulila — bedeutet eine bezaubernde Steigerung und zugleich eine heiterkecke Veräußerlichung seiner Vorbilder, die so weit geht, daß sie den Sinn von deren Kunst ins gerade Gegenteil verkehrt (Abb. 149). Denn nicht mehr fließen breite und mächtige Kraftströme in entschiedener und einheitlicher Richtung durch das Bild, sondern es spritzt über die ganze Fläche ein ganz zu leichtem und mühelosem Schweben sich erhebendes Spumante: Tintoretto und Veronese, die schwebende Magie des venezianischen Spätmanierismus hatte Maffei den Hochbarockmeistern entgegen zu setzen. Ganz entsprechend bildet sich die Kunst des Genuesen Valerio Castello (1624—1659) an Orazio De Ferrari und van Dyck auf der einen, Giulio Cesare Procaccini auf der anderen Seite zu einer Maffei aufs überzeugendste entsprechenden rapiden Vehemenz des Stiles, heißen Sinnlichkeit des purpurn und goldbraunen Kolorits und dekorativen Gelöstheit der Komposition.

Ungleich repräsentativer und stärker in die Breite wirkend vollzog sich die Wandlung in Neapel, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom gesamteuropäischen Standpunkte





Abb. 150. Preti, Clarinda befreit Olindo und Sofronia. Genua, Pal. Rosso. (Phot. Gab. Fot. del Munic.)

aus wohl den Gipfel seiner Bedeutung erreicht hat. Auch hier sind es zwei Hauptmeister, auf die sich dieser Überblick beschränken kann: Mattia Preti und Luca Giordano. Preti (1613 bis 1699, 1656—1660 in Neapel, seit 1661 in Malta tätig), spät entwickelt, eine ernste, oft düstere, immer feurige Begabung, Giordano (1632—1705) ein Wunderkind, schon von seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre an der einflußreichste Künstler der Stadt, mühelos ein enorm großes Oeuvre zusammenschaffend, ruhmreich und unproblematisch: Zwei Gegensätze, wie man sie sich nicht schroffer vorstellen kann, und doch beide von der gleichen geschichtlichen Notwendigkeit zu im tiefsten verwandten Formen der Gestaltung getrieben. Pretis höchst interessante und und noch nicht genügend geklärte Frühzeit zeigt ihn als Erneuerer des ersten Guercino, der im Casino Ludovisi schuf, zugleich aber der Schwerblütigkeit seines Wesens gemäß dem herben Ernst des Caravaggio und Battistello zugetan. Aus diesen Quellen und der Aufforderung zu breiter malerischer Freiheit, die ihm auf seinen Reisen Venedig und vielleicht sogar Flandern gab, verschmolz sich Pretis reifer Stil, auch er wie der des Maffei und Castello von mitreißendem Schwung. Pretis Vortrag ist erregt, seine Malweise üppig-fließend, sein Kolorit von nächtlichem Grauschwarz, durch plötzliche runde Lichteffekte unruhig unterbrochen, sein Bildaufbau, wie es das eigentlichste Kompositionsgesetz des Spätbarock genannt werden darf, wellig und ohne feste Innen- und Außengrenzen in- und durcheinanderwallend. Keine rechte Gruppenbildung, keine Hauptachsen, ja wie im späten Manierismus sogar Aufhebung der Standsicherheit durch windschiefe Einblicke in leichter Untersicht (Abb. 150).



Abb. 151. Giordano, Hochzeit zu Kana. Vicenza, Pinakothek.

Vieles davon ist in den eigensten Werken des Giordano wiederzufinden (Abb. 151). Auch bei ihm die Abneigung gegen feste Organisation des Bildes und die Freude an allseitig überfließender achsenloser Wellenbewegung, auch bei ihm das schwankende, vegetierende Sich-Geben der Haltungen. Dazu nun aber statt Pretis feuriger Düsternis ein helles, sinnlich-warmes Kolorit mit Kastanienbraun und Purpur im Vordergrund gegen Hellblau, Weiß, Hellgrau und kühles Bläulich-Weiß hinten. Ebenso charakteristisch aber für den Stil des Spätbarock wie diese weithin einflußreichen Gemälde Giordanos ist die Tatsache, daß er sein Leben lang daran sein Vergnügen gehabt hat, neben ihnen Werke in der Manier anderer Meister zu schaffen: des Lehrers Ribera, des Veronese und Palma Giovane, des Cortona, Rubens, ja sogar Dürer. Und dies nun nicht mehr aus dem Grunde wie es im reifen Barock Poussin mit dem Stile Raffaels und Tizians getan hatte, weil nämlich einmal dieser, einmal jener dem Bildgegenstande angemessener erschien, sondern aus reiner Lust am Täuschen auch des Kenners durch eine alles könnende, mühelose Virtuosität: Spiel statt Ernst, dekorative Äußerlichkeit statt der Formung seelischer Erlebnisse durch das Kunstwerk. Man sieht nochmals, daß es gemeinsame und daß es den Sinn des Hochbarock umkehrende Prinzipien sind, nach denen die Meister der Wandlung um 1650 schufen.

Wie aber mag sich mit dieser leichtsinnigen Veräußerlichung und dieser Sorglosigkeit um die Gesetze plastisch-geschlossenen Bildaufbaus die ewige Stadt abgefunden haben? Man wird bei Voss keine befriedigende Antwort darauf finden. Und doch ist die Auseinandersetzung zwischen dem heimischen Klassizismus und den auch nach Rom kampffroh eindringenden Libertinisten eindrucksvoll genug gewesen. Später als in Ober- und Unteritalien freilich begann ihr Wirken, und Sieg ist ihnen letzten Endes doch nicht beschieden gewesen. Seit etwa 1660 schuf der Genuese Giovanni Battista Gaulli gen. Baciccia (1639—1709) seine Altarbilder und Kirchendekorationen, die in der Ausmalung des Gesù gipfelten (ca. 1670—1683). Übertrug er die Glut zugleich und den Charme des Dyck und Castello nach Rom, so erneuerte Preti in seinem



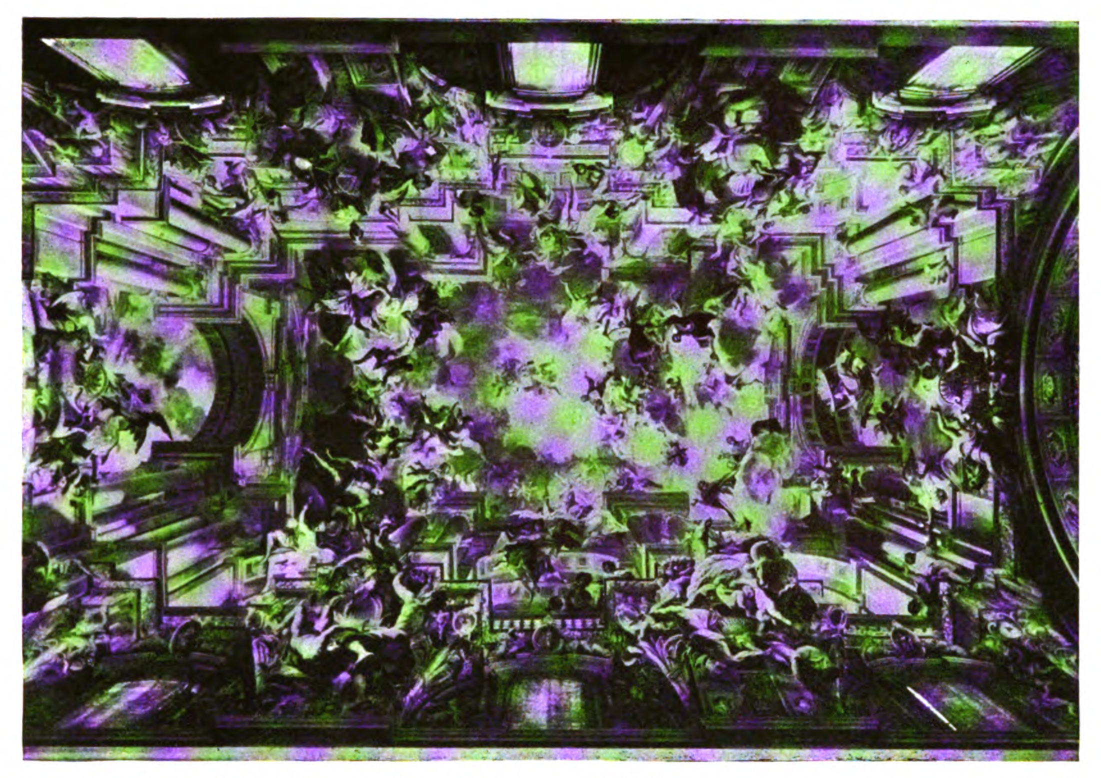


Abb. 152. Pozzo, Deckenfresko in Rom, S. Ignazio. 1685 ff. (Phot. Alinari.)

genialen Fresko von Valmontone (1661) die heitere und leuchtende Pracht des ersten malerischen Guercino. Es folgten Antonio Gherardi (1644—1702, S. M. in Trivio, ca. 1670—1675), das Paar Giovanni Coli und Filippo Gherardi (1636—1681 bzw. 1643—1704), das den Glanz Veronesischer Deckenmalerei aufs keckste in den Spätbarock umsetzte (Gall. Colonna 1675—1678), und schließlich der Jesuitenpater Andrea Pozzo (1642—1709) mit seiner Ausschmückung von S. Ignazio (1685 ff., Abb. 152). Hier ist das Höchstmaß dekorativer Vereinheitlichung erreicht, das sich denken läßt. Die Architektur der Kirche wird durch vorgetäuschte Säulenstellungen und Arkaturen nach oben fortgeführt, und nur ein einziger Standpunkt im gesamten Kircheninnern schließt diese riesige Scheinmalerei zur vollen Illusion zusammen. Nur auf diesen einen Blick hin ist alles gemalt. Er liegt nicht am Eingang, sondern in der Mitte des Langhauses, bezeichnend für das neue Überwiegen der „malerischen" Breiten- über die Tiefenrichtung. Hier gipfelt jene glanzvolle oberitalienische Architekturmalerei, die sich auch in Rom seit Tassi ausgebreitet hatte. Insofern bestreitet Pozzo seine Wirkungen nur aus der höchsten Steigerung von Mitteln einer vergangenen Zeit, während Gaulli die gleich rauschende und schwungvolle Vereinheitlichung seiner Gesù-Decke allein mit den neuen malerisch freien Möglichkeiten des Spätbarock zu erreichen weiß.

Das sind die Streiter der einen Seite. Ihnen gegenüber steht der wahre Principe der damaligen römischen Kunst, Carlo Maratti (1625—1713), Sacchi-Schüler, Raffael-, Reni- und Poussin-Verehrer, bewußter Eklektiker und von langsamem, gern theoretisierendem Geiste. Trotzdem aber ist er, auch wo er sich am engsten an seine großen Vorbilder hält, gegen seinen eigenen Willen in viel bedeutsamerer geistiger und selbst formaler Übereinstimmung mit seinen liber-





Abb. 153. Maratti, Unbefleckte Empfängnis, Siena. S. Agostino. 1671. (Phot. Lombardi.)

tinistischen Gegnern gewesen, als sie seinerzeit zwischen Poussin und Cortona oder gar Carracci und Caravaggio bestand. Denn mit dem Spätbarock bahnt sich (ebenso deutlich im Falle Giordanos) eine neue Annäherung der beiden bisher so weit entfernten Pole, des naturalistischen und des idealistischen, des barock-pathetischen und des klassizistischen, an, die schließlich im italienischen Rokoko zu einer Einheitlichkeit des gesamten Stiles geführt hat, innerhalb deren man die Meister der einen und der anderen Richtung noch schwerer zu unterscheiden vermag als seinerzeit im Manierismus. Unverkennbar ist bei Maratti trotz aller Übersichtlichkeit des Aufbaues und schlichten Innigkeit, ja bisweilen Erhabenheit des Ausdrucks die Kompositionsweise des Spätbarock, jene richtungslose, schlaffe Wellenbewegung über die ganze Bildfläche hin sowie die Verdünnung und Veräußerlichung des noch bei Sacchi und Poussin starken und warmen, wenn auch streng beherrschten Gefühlsgehaltes (Abb. 153).

Die Artung und die Intensität, mit der in Italien die Wandlung um 1650 und der von ihr heraufgeführte Stil der zweiten Jahrhunderthälfte wirkt, eröffnen dem eindringenden Blick aufs sichtbarste den freien Weg zum Rokoko. Schon ist die expansive Kraft des frühen und reifen Barock zum leichteren richtungslosen Schweben und Wallen geworden, schon die dekorative Großzügigkeit zur kecken, überlegenen und raffinierten Virtuosität, schon auch kündigt sich überall neues und folgenreiches Verständnis für den Manierismus an.

Es schiebt sich aber in diese allmähliche und gleichmäßig ablaufende Bewegung das Wirken einer an Zahl nur kleinen, an Bedeutung um so größeren Künstlergruppe ein, die nun nicht mehr wie jene der Wandlung um 1650 der Generation von 1625—1645, sondern der folgenden von 1655 bis 1675 angehört. Magnasco und Crespi sind die hervorragendsten unter ihren Meistern in Italien; in Frankreich ist es durch all das, was ihn noch grundsätzlich von Fragonard trennt, Watteau; Ghislandi und Ricci zählen im Venezianischen zu ihr, in der Abwandlung neapolitanischer Rhetorik Solimena, von Kleineren z. B. der Ligurier Bartolommeo Guidobono (1657—1709) und der Florentiner Alessandro Gherardini (1655—1723). Was ihnen allen im wesentlichen gemeinsam ist, bedeutet eine erste, erstaunlich vorweggenommene Welle von Romantik, sei es in neuer Gläubigkeit, sei es im Hang zu Ironie und Spiel und der Ablehnung des barock-



pathetischen Pompes. Seltsam steht diese dunkle, unbestimmte und bisweilen bis zum Dämonischen gesteigerte Malerei zwischen Spätbarock und Rokoko, jenem nicht mehr, diesem noch nicht zugehörig, kein eigener Stil, weil nicht nach, sondern neben der bisher besprochenen Entwicklung wirkend, aber doch die Ausdrucksform gerade der Bedeutendsten und Tiefsten einer Generation — und nicht nur von Künstlern, sondern auch von Denkern. Denn Vico (geb. 1668), der Magus des Südens, der schottische Romantiker Shaftesbury (1671) und der bis zum äußersten skeptische Bischof Berkeley (1684) sind Altersgenossen gewesen, alle drei von der gleichen Welle neuen Gottglaubens getragen. Es ist notwendig, die europäische Gemeinsamkeit dieser Vorrokoko-Romantik aufs entschiedenste hervorzuheben, da sie von der bisherigen Geistes- und Kunstgeschichte kaum als solche gesehen worden ist. Und doch bildet ihre Erhabenheit über das laute Selbst- und Kraftbewußtsein des Barock in vielleicht noch tieferem Sinne eine Voraussetzung des Rokoko als die Veräußerlichung bei Giordano und Locke, — jenes Rokoko nämlich, das nicht allein in Voltaire und Boucher, sondern zugleich in Bach und Neumann gipfelt.



Abb. 154. Magnasco, Refektorium. Bassano, Museum. (Phot. Alinari.)

Das Dämonische dieser Grenzbewegung findet seine beunruhigendste Form in den Bildern des zumeist in Mailand schaffenden Genuesen Alessandro Magnasco (ca. 1667—1749). Die Mehrzahl seiner Werke sind dem abseitigen und weltfeindlichen Dasein der Eremiten und Mönche gewidmet. Diese werden im Chor, im Refektorium, bei den Bußübungen aufgesucht, jene in einsamer Askese unter überhohen, sturmgepeitschten Bäumen. Altargemälde oder gar Fresken von Magnasco kennt man nicht. Er konnte sich allein in dem freieren und persönlicheren Staffeleibilde aussprechen (Abb. 154). Sein Vortrag ist heftig und erregt, sein Strich zuckend, flackernd und ungleichmäßig, seine Vorstellungswelt phantastisch, visionär und erschrecklich. Tintorettos Landschaften der Scuola di S. Rocco und Morazzones gespenstische Mönchsköpfe haben ihn ebenso fruchtbar anzuregen vermocht wie Salvator Rosas Studien — wieder die bezeichnende Verbindung von manieristischen und hochbarocken Quellen. Vom Sinn des Hochbarock aber ist schlechterdings nichts übriggeblieben: Keine Kraft und kein Pathos in den überlangen, ausgemergelten Figuren, in ihren knochenklappernden, tanzartigen Bewegungen, in den dünnen,

aufeinander balancierenden Formen, in dem Gestäbe der hageren Stämme und Äste, die sich schräg überkreuzen und eine Art diagonales Rautennetz als Gesamtschema der Komposition ergeben, ein Schema, wie es das reife Rokoko in Guardi (oder etwa Pellegrini) weitergebildet hat. Allein man hüte sich doch, in diese dem Manierismus so verwandte Form und dieses Gebaren der Askese und Weltflucht einen gar zu tiefen Ernst zu legen. Denn noch bei Tintoretto wurde jedes wenn auch noch so eingehend und liebevoll beobachtete Stück Welt- und Naturleben strikte den Schemen der Komposition und der übergeordneten Bedeutung des Magisch-Göttlichen subordiniert, Magnasco malt mit denselben Mitteln Eremiten und Wäscherinnen in seine Landschaften, Mönche oder Inquisitoren und Gaukler oder Zigeuner in seine überhohen, unbestimmten Innenräume. Seine phantastisch-zuckende Technik ist in jedem Augenblick dem Dekorativ-Spielerischen, Rokoko-Verwandten ebenso nahe wie dem Gespenstisch-Geheimnisvollen, Manierismus-Verwandten.

Ohne dieses Maß an Alltäglichem und Sittenbildlichem — ein unabwerfbares Erbteil des Barock — war den Meistern um 1700 der Ausdruck ihrer gewiß tiefen, gewiß ehrlichen Religiosität nicht mehr gegeben. Das bestätigt sogar das reinste Symbol schlichter katholischer Kirchengläubigkeit, das jene Zeit hervorgebracht hat: die Sieben Sakramente des Bolognesen Giuseppe Maria Crespi (1665—1747), die, fern von allem Pathos, einfach die vertrauten Szenen des klerikalen Gebrauches schildern, in sie aber durch die Stille des Bildaufbaues, durch die innige Sammlung der handelnden Personen und durch die warme goldbraune Dunkelheit, die der Maler bei dem von ihm verehrten Rembrandt wiederfand, eine echte und hingebungsvolle Heiligkeit einsenken, die zugleich rührend und aufs tiefste bewegend ist (Abb. 160). In anderen Bildern der Serie kommt es hier bis zu einer Steigerung ins Dämonische (Tod des Mönches), dort bis zu einer heiteren Begleitung der sakramentalen Handlung mit ironischen Pointen (die Glossen der Zuschauer bei der Eheschließung des ungleichen Paares). Man unterschätze also auch bei Crespi nie die Nähe romantischer Ironie, romantischen Spiels. Sogar ein so grauenvolles Ereignis wie den Bethlehemitischen Kindermord (Taf. IX) sucht er mit Amorettenstimmung zu umspielen, und köstlich wird seine freundliche und überlegene Laune, wenn er die zierlichen Rokokomädchen, die dort die jungen Mütter zu spielen hatten, in einer Saaldekoration (Pal. Pepoli Bologna) als Göttinnen und Parzen kostümiert oder unverkleidet in kleinen Volksszenen auftreten läßt.

Rokoko — das müßte man bei diesen Figuren Crespis empfinden, wie man es sich vor den Gestaltenproportionen und der Kompositionsart Magnascos sagen würde, wenn beide nur nicht das Grundneue, das sie auszudrücken haben, in das bräunliche Dunkel des 17. Jahrhunderts hüllen würden. So bleiben sie doch an der Grenze, bestenfalls im Vorhof des Rokoko stehen, freilich aber auch dadurch im Besitze einer romantischen Vieldeutigkeit oder Vielgesichtigkeit, welche dem reifen und einheitlichen Stil des Rokoko nicht mehr eignen konnte. Eben mit dieser Lage und ihrem besonderen Reiz hängt nun auch der ebenso eindrucksvolle wie einflußreiche Stil des neapolitanischen Hauptmeisters nach Giordano, des Francesco Solimena (1657—1747) zusammen. Auch bei ihm steht noch viel Dunkelbraun und entschiedenes Schwarz gegen das leuchtende Feuerrot, Dunkelgelb und Graulila. Südlich lauter und heftiger aber wird hier der Streit zwischen Altem und Neuem, indem Solimena einerseits keineswegs auf das große Pathos der Gebärdensprache und der rhetorisch breit dahinrollenden Gewandung verzichtet, andererseits aber schon — und offenbar aus eigener schöpferischer Gestaltungskraft — über die charakteristische Kompositionsweise des Rokoko verfügt, jene Führung der Handlung nämlich in einer blitzartigen Zickzacklinie über die Bildfläche hin und zugleich schräg in die Bildtiefe hinein, wie sie erst weiter unten in ihrer ganzen Bedeutung erörtert werden kann. Solimena hat die



Tafel X.



G. B. Piazzetta: Schäferszene.
Venedig, Akademie.

neapolitanische Malerei bis tief in die zweite Jahrhunderthälfte hinein entscheidend bestimmt. Ihm ist es zu einem guten Teile zuzuschreiben, wenn Neapel nie zur vollen Leichtigkeit und Zierlichkeit des Rokoko gelangt ist, sondern das dekorative Pathos des Spätbarock noch bis in die Zeiten Tiepolos und Guardis mit sich trug.

In Venezien mußte die Lage genau entgegengesetzt sein. Alles spezifisch Barocke, Pathetische, Kraftüberströmende lag diesem Kunstkreise fern. So entstanden hier trotz den Einflüssen des frühen riberahaften Giordano und der Genuesen auf Giovanni Battista Langetti (1625 bis 1676) und von diesem auf Johann Karl Loth (1632—1698) sowie später auf Antonio Zanchi (1631—1722) und viele andere in der zweiten Jahrhunderthälfte keine bleibenden und für die Gesamtgeschichte der italienischen Malerei bedeutsamen Werte. Dagegen war alles auf das Rokoko Hinweisende, mit dem malerischen Manierismus Verwandte willkommen, sobald es sich in der Übergangsgeneration, von der jetzt die Rede ist, zu bilden begann. Das erklärt die besondere Gewichtsverteilung zwischen Altem und Neuem in den Bildnissen des Fra Vittore Ghislandi (1655 bis 1743), der in seiner Heimat Bergamo und Venedig gearbeitet hat (Abb. 155). Auch er läßt es noch bei dem goldbraunen, übrigens wie bei Crespi in Beziehung zu Rembrandt stehenden Helldunkel bewenden, wenngleich er ihm den Sinn des 17. Jahrhunderts, denjenigen nämlich atmosphärischer Vereinheitlichung, raubt, indem er vor den dunklen Grund die raffiniertesten Zusammenstellungen heller, reiner, nicht in ihm aufgehender Farben wie Lila und kühles Grau, Saftgrün und Lackrot, Weiß und Hellblau setzt, Pointen, wie sie schon der spielenden Intelligenz des 18. Jahrhunderts und seinem wachen Sinne für die Überraschung und das Capriccio entsprachen. Und wie nahe kommen gar die Haltungen der Menschen Ghislandis dem Rokoko? Ihre tänzerisch kecke und sichere, ungemein wendungsreiche Eleganz ist durchaus nicht frei von ironischer Überlegenheit gegenüber dem großspurigen Pathos der Selbstdarstellung des Barock.



Abb. 155. Ghislandi, Bildnis des Grafen Vailetti. Venedig, Akademie. (Phot. Alinari.)

Wieder eine neue und nun die letzte Möglichkeit der Verteilung von rückwärts und vorwärts weisenden Elementen in den Übergangsjahren zwischen Spätbarock und Rokoko ergibt das Lebenswerk des Sebastiano Ricci (1659—1734) aus Belluno, des angesehensten venezianischen Malers seiner Generation. Mit ihm übernimmt nun Venedig die Führung der italienischen Kunst, die ihm bis zu der europäischen Krise um 1750 so unangefochten geblieben ist, wie es in der gesamten Kunstgeschichte Italiens ähnlich wohl nur für das Florenz des Quattrocento gilt. Riccis

Stil hat sich aus vielseitiger Schulung durch den unbedeutenden Giordano-Anhänger Cervelli, den sehr interessanten und erst kürzlich wieder ans Licht gebrachten Sebastiano Mazzoni (gest. 1685?), der dem Kunstkreise Maffeis nahesteht, und vielleicht auch durch später in Mailand empfangene Magnasco-Einflüsse um 1700 zur Selbständigkeit entfaltet. Seine Kompositionen stehen mit wenigen Ausnahmen noch der raumdurchdringenden, raffinierten Blitzführung des Rokoko fern. Er bevorzugt eine ruhige, gleichmäßig schwingende, achsenlos und bequem sich hinbreitende Anordnung der Handlung, wie er auch eine Vorliebe für reife, üppige, breitlockige Frauen- und Jünglingsgestalten hegt. Wie aber neben diesen ausgemergelte, langbärtige und übermäßig kleinköpfige Greisenfiguren stehen, so weist auch Riccis dünner, offener, zuckend ausfahrender Strich über den Barock hinaus. Bis hierhin geschieht noch nichts, was ihn von den anderen seiner Generation unterschiede — seine eigentlichste und vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus überlegene Bedeutung liegt aber erst darin, daß er als einziger aus der Romantikergruppe mit Entschiedenheit die dunkle Farbhaltung des 17. Jahrhunderts abgestoßen hat und mit strahlendem Weiß, Lichtblau, Zinnober und zwischen sie gesetzten kühlen graugrünen, silbrigen und bläulichen Tönen jene Stimmung glücklicher, alle Schwere aufhebender Helligkeit geschaffen hat, die unumgänglich zu einer lebendigen Vorstellung vom Wesen des Rokokostiles zu gehören scheint.

Und doch wird man nicht anstehen dürfen, in weit weniger eingeschränktem Maße als Ricci den um eine Generation jüngeren Giovanni Battista Piazzetta (1683—1754) dem Rokoko zuzuzählen, obwohl er zeitlebens einem Kolorit ergeben geblieben ist, das auf tief dunklem Rostbraun und kräftigem Dunkelblau beruht, zu dem erst spät auch Weiß und Töne von Hellgrau und Hellrosa treten. Die programmatische Energie, mit der Piazzetta sich für das neue Kompositionsgesetz des Rokoko eingesetzt hat, begründet eine solche stilgeschichtliche Stellung. Diese Energie seiner Gesinnung wie seiner Form steht in geradem Gegensatz zu dem Richtungslosen der Gesinnung wie der Form in der Giordano-Zeit und läßt nun selbst Ricci noch unentschlossen und mehr getrieben als treibend erscheinen. Als das Kompositionsgesetz des Rokoko aber hat man jenes schon mehrfach erwähnte Aufbauschema zu betrachten, das nicht die ruhende Pyramide der Renaissance, nicht die kraftströmenden Diagonalen des Barock, sondern den Verlauf einer blitzartig gebrochen in die Raumtiefe hinein gewendeten Zickzacklinie zur Grundlage hat. Die Verwandtschaft mit der gerade im Rokoko von Hogarth neu propagierten linea serpentinata und dem Tiefenzug des Manierismus ist offenbar und kann nach den schon beobachteten (Maffei, Castello, Preti, Giordano, Magnasco) vielfachen Rückbezügen der Kunst seit 1650 nicht verwundern. Man folge nur etwa auf der Schäferszene der venezianischen Akademie (Taf. X) einem großfigurigen Genrestück, wie sie Piazzetta seit seiner Lehrzeit bei Crespi mit Vorliebe gemalt hat, der geschmeidigen Linienführung, die von dem spitz aufstehenden linken Fuß des jungen Mädchens nach links hin bis zu ihrem rechten Knie, von da mit dem anderen Mädchen nach rechts und hinten umbiegend zur Hüfte der ersten, dann mit deren Oberarm und Brust wieder nach links, mit der Richtung ihres Gesichts eigenwillig noch einmal nach rechts und schließlich mit dem Strohhütchen ein letztes Mal nach links oben hinausfährt: ein spielender Witz des Aufbaues, der einzig mit dem Achsen- und Konturenreichtum des Rocaille-Ornaments vergleichbar ist.

Mit diesem gleichzeitig mit Piazzetta in Neapel von Solimena und in Paris von Watteau geschaffenen Aufbauschema ist die Zeit des Schwankens vorbei, und nun hebt — heiter und mächtig wie ein tausendstimmiges Oratorium — das Lebenswerk des Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) an. Ein Wunder der Natur, wächst dieses reichste Genie der darstellenden Künste im 18. Jahrhundert, mit allen Kräften und Säften überströmend freigebig begnadet, in beglückend





Abb. 156. Tiepolo, Die hl. Thekla befreit Este von der Pest. Este. S. Tecla 1758. (Phot. Naya.)

schöner, freier und ebenmäßiger Entwicklung empor, gleich vollkommen in der Jugend, der Reife und dem Alter. Von Anbeginn offenbart sich Tiepolo in seiner Kunst als ein Vollender, wie es einst Tintoretto war, nicht als ein Revolutionär, wie Caravaggio — um denn einmal die drei höchsten Gipfel der italienischen Malerei seit dem Ende der Renaissance in einem Satze zu vereinen. Er geht nicht von seinem Lehrer Gregorio Lazzarini (1660/62—1730), dem langweiligen Gegenspieler des Langetti-Zanchi-Stiles in Venedig, aus, sondern von den mit höchster Spannkraft unmittelbar nacheinander verarbeiteten Eindrücken von der Kunst der beiden zukunftsreichsten Meister: Piazzetta und Ricci (Werke in den Kirchen des Ospedaletto, wohl 1715, und der Scalzi und in S. Staë, bzw. Kreuzigung Burano, Wandbilder aus Pal. Sandi, zum Teil Castelgomberto, wohl 1721). Um 1730 hat er das branstige Kolorit Piazzettas überwunden und tritt in den Zenith seines Schaffens. Es sind nun nur noch verhältnismäßig geringfügige Stilunterschiede, welche zwischen den unvergänglichen Decken- und Wandfresken im Pal. Dolfin von Udine (vor 1732, nicht 1733) und der Villa Biron (1734), dann der ein Jahrfünft späteren Villa Valmarana (ca. 1740, nicht 1737) und der prachtvollen Gesuati-Decke in Venedig (1738/39), dann den Meisterwerken der fünfziger Jahre in Würzburg (1751—1753), dem Pal. Rezzonico in Venedig (1758 und 1753) und der Villa Contarini (jetzt André Paris 1756) und schließlich den Spätwerken der sechziger Jahre in Strà (1761/62) und im Schloß von Madrid (1762ff.) bestehen. Zu Anfang der dreißiger Jahre sind die Proportionen überschlank, die Gesichter mit dem überlegenen Blick von oben länglich oval und fest gebaut, die Farbklänge mit häufigem Nebeneinander von Graubraun und Graulila, Gelblich- und Resedagrün, Oliv und Erdfarben noch etwas unbestimmt. Seit dem Ende des Jahrzehntes werden die Proportionen reifer und schwerer, breite sinnliche Frauengesichter und breit fallende Gewandung tritt auf, die Kompositionen und das Kolorit werden mehr und mehr verfeinert und bereichert. Die fünfziger Jahre bedeuten den Höhepunkt dieser Entwicklung. Unvergleichlich ist die Empfindlichkeit des Fingerspitzengefühls und die sublime Schärfe der Intelligenz, mit denen nun einerseits die zartesten Nuancen von Crême, Sandbräunlich und Grau zusammengefügt und andererseits die kecksten Kontraste von

Schwanenweiß, Zitronengelb, Lachsrot, leuchtendem Blau und zartem Rosa nebeneinandergesetzt werden. Die Beschreibung wie die Abbildung (auch die farbige) versagt hier. Man muß den Zauber und Schmelz, die verschwebende Leichtigkeit und zugleich die straffe Festigkeit dieser Wunderwerke selbst genossen haben, um sie ganz zu würdigen. Nur ein Hinweis soll bei dem abgebildeten Fresko des Pal. Labia (Tafel XI) wenigstens auf das in den Schatten ganz zart ins Graulila spielende Weiß des Veronese-Gewandes der Kleopatra mit den tuschschwarzen Mustern neben dem Erdbeerrot und Graugrün des Antonius und den unvergeßlichen blonden Pagen hinten in seinem silbergrünen Kostüm mit dem schneeweißen Kissen vor der riesigen weißen Fahne gegeben werden. Alles liegt in schattenloser Helligkeit, die aber gewiß nicht mit impressionistischen Tendenzen verwechselt werden sollte. Denn nirgends geht es um Auflösung im Licht, von unnachahmlicher Sicherheit ist vielmehr gerade die zügige Prägnanz der straff wie gebläht gespannten Umrißlinien. Es handelt sich da also nur um eine scheinbare Verwandtschaft, ebenso scheinbar übrigens auch wie letzten Endes die so oft auffallende zwischen Rokoko und Manierismus, auf die oben immer wieder hingewiesen werden mußte. Denn so gemeinsam beiden Stilen vieles an ihrer auf dem Beieinander eines raffinierten dekorativen Spieltriebes und eines Hanges zum Schwebenden, Gewichtlosen, Entkörperten beruhenden Form ist, die Proportionen z. B. oder die Kompositionsschemen (und das ist gewiß viel!), so verschieden ist doch die Quelle von all dem: Sie ist das eine Mal der magische Zauber von Gottes Allmacht, das andere Mal das überlegene Spielen einer freien menschlichen Intelligenz, kein außerweltlicher also, sondern ein innerweltlicher: ein Theaterzauber. So muß man auf dem Labia-Bilde den dem Manierismus so ähnlichen Tiefenzug der Komposition mit der geradezu nach vorn führenden Landungsbrücke, so die von einem bestimmten Standpunkte aus vollkommene Vortäuschung der Raumöffnung an Stelle der Wand verstehen, die nicht zuletzt auf der kongenialen Scheinarchitektur des Girolamo Mengozzi Colonna (1688—1772) beruht — der typisch italienischen Entsprechung zu den nordischen Spiegelzimmern des gleichen Jahrhunderts. Gerade hier hat die Wirkung etwas schlagend Theatermäßiges, Theater auch darin, daß zugleich die höchste Illusion und ihre Aufhebung durch ein spielerisch-ironisches Durchblickenlassen des Scheins bewirkt wird. Auch die handelnden Personen haben diese Überlegenheit gegenüber der eigene Rolle. Entzückend, wie Antonius, der martialische primo uomo seine Kleopatra galant an der Hand führt, — er römisch, sie „alla paolesca" gekleidet, dazu Mohren und Türken in der Umgebung. Das ist alles nur Spiel, geistreich, immer überraschend und voll Raffinement — genau wie der Stil des gleichaltrigen Voltaires (der in der Uraufführung seines eigenen Oedipe zum Spaß einen Pagen mimte!).

Aber Voltaire ist nur die eine Seite des Rokoko, Bach die andere. Nichts vermag da die Genialität des großen Venezianers strahlender zu beleuchten als die Tatsache, daß er zugleich mit den Fresken im Pal. Labia die ernstesten und erhabensten Altarbilder des italienischen Settecento schuf, und daß diese trotzdem die reinsten Verwirklichungen der spezifischen Kompositionsgesetze des Rokoko sind. Denn mit voller Entschiedenheit setzt etwa auf dem Gemälde in Este (Abb. 156) sogleich am unteren Bildrande mit der Totenbahre die Blitzlinie Piazzettas, Solimenas und Watteaus ein, führt in scharfem Winkel über den steinfarbenen Leichnam der jungen Mutter mit dem hungernden Kind an der Brust nach hinten und gelangt zu der knienden Heiligen, einer wundervollen, sinnlich-reifen und doch jungen, feuerrot gekleideten Gestalt von echtem und heißem Gefühl. Ihre Hände nehmen die Linie des Aufbaues entgegen. Ihr in leidenschaftlicher Hingabe nach oben gerichtetes Antlitz gibt sie nach der entgegengesetzten Richtung weiter. Durch die breiten blond-grauen Wolken erhebt sie sich zu einem neuen Angelpunkt in der verklärt hellen Gruppe um Gottvater, um mit einer letzten kühnen Wendung von der un-







vergeßlichen, wunderwirkenden Gebärde seines Armes auszuströmen. Vor dem erhabenen Ernst, der hellen, beschwingten Heilssicherheit und dem polyphonen Reichtum der Form solcher Altarbilder darf man ungescheut die Namen Bachs und Neumanns aussprechen.

Das Wunder derartiger schöpferischer Allseitigkeit fand aber nicht allein an Kirchenbildern und Palastdekorationen Genüge. Tiepolos Zeichnungen sind von der köstlichsten Verve der Linienführung, seine Radierungen von unerschöpflichem graphischem Reichtum und geistreicher Phantastik der Erfindung (Capricci nannte er eine der Serien), und wo er sich gelegentlich einmal mit einer der Spezialgattungen, Bildnis, Sittenbild oder Interieur abgab, da sind seine Schöpfungen wiederum die unerreichten oder nur von den wenigsten erreichten Meisterwerke der Gattung. Und dies, obwohl sich gerade im Zeitalter Tiepolos jene schwerwiegende Umgruppierung der künstlerischen Kräfte Italiens vollzog, durch welche die Spezialgebiete aus ihrer bisherigen untergeordneten Stellung in die vorderste Reihe aufrückten und ihnen infolgedessen Vertreter von einer Feinheit und Größe der Begabung zu erstehen begannen, wie sie vorher in Italien weder vorhanden noch überhaupt möglich gewesen war.

Das grundsätzlich Neue, das, wenn auch nicht in der gesamteuropäischen, so doch in der italienischen Kunstentwicklung, diese Umgruppierung bedeutet, kann sich auf dem Gebiete der Bildnismalerei am wenigsten offenbaren. Immerhin fehlt es auch da mit dem Beginn des Rokoko nicht an einer unverkennbaren Zunahme der eigentlichen Spezialisten sowohl an Zahl als auch an Wert. Die Etappen der Entwicklung seit 1650 werden gekennzeichnet durch die Bildnisse Gaullis und Marattis für die beiden Ausdrucksformen des Spätbarock — jene an Velasquez und Dyck, diese an die römische Carracci-Schule anknüpfend, dann durch den überlegenen Meister Ghislandi für die vieldeutige Übergangszeit des beginnenden Settecento, schließlich durch die weit berühmten Pastelle der Rosalba Carriera (1675—1757) für das reife Rokoko. Dem Zauber ihrer Damenbildnisse (Taf. XII) mit den unmittelbar an die Formen der Rocaille gemahnenden ausfahrenden Konturen, dem raffinierten Drehungsreichtum der Haltungen und der köstlichen Zartheit der Farbnuancen sind einzig die wenigen Männerbildnisse Tiepolos (Pinac. Querini Venedig, Acc. Rovigo) an die Seite zu stellen. Der erheblich jüngere Alessandro Longhi (1733—1813) deutet dann schon auf die Wandlung zum Härteren und Festeren hin, wie sie eine Möglichkeit der europäischen Krise um 1750 verwirklichte.

Weit reicher ist das Bild auf dem Gebiete der Genremalerei. Dem Charakter der Zeit entsprechend sind es dabei überwiegend Themen aus dem Gesellschafts-, nicht aus dem Volksleben, die dargestellt werden. Für dieses hat man das Überlokal-Bedeutsame mit den kleinfigurigen Szenen Crespis und den frappierenden, zugleich unbekümmert realistischen und monumental stilisierten Bauernstücken Tiepolos in der Foresteria der Villa Valmarana genannt. Für jenes dagegen gibt es wieder ausgesprochene Spezialisten, die zu den hervorragendsten Künstlern des Settecento zählen: In Venedig malt Pietro Longhi (1702—1785), Crespis Schüler und Goldonis Freund, seine allerliebsten kleinen Bildchen, die getreueste und zierlichste Abkonterfeiung des venezianischen Lebens im Rokoko. Was ihnen an Tiefe abgeht, macht ihre harmlose Liebenswürdigkeit wett. Gasparo Traversi (ca. 1725—1769?) hingegen, der erst vor kurzem von R. Longhi wiederentdeckte Sittenbildner Neapels, erweist sich in seinen größerfigurigen und schon im Sinne der späteren Generation härter gemalten Gesellschaftsstücken erheblich weniger harmlos (Abb. 157). Wo Longhi nur ein Milieu schildert, da charakterisiert Traversi Menschentypen — und dies mit einer Schärfe, einem Humor und bisweilen einer ironischen Bosheit, wie es im ganzen Settecento nicht seinesgleichen hat. Hier (und in den Charakter-





Abb. 157. Traversi, Die junge Zeichnerin. Wien. Sammlung Herzka.

kopfstudien Piazzettas und seiner Schule) liegt der italienische Beitrag zu jener Gemütsbewegungs- und Charaktertypologie, welche der Norden und besonders das scharfsichtige Frankreich schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts betrieb (Descartes Passions 1650, Lebrun Méthode 1667, Larochefoucauld 1665, La Bruyère 1688). An Liebenswürdigkeit und Eleganz neben Longhi, an blitzartigerCharakterisierung neben Traversi und an Köstlichkeit der Malerei hoch über beiden stehen aber wiederum die wenigen Gesellschafts- und Innenraumdarstellungen, die Tiepolo hinterlassen hat (Pal. Papadopoli, Venedig. Mus. Civ., Udine). Allerdings in diesem Falle wohl nicht ganz allein, sondern in Begleitung der Interieurs, welche die Brüder Guardi schufen. Auf den älteren, Giovanni Antonio Guardi (1696—1760) werden jetzt wohl mit Recht die beiden Gemälde des Museo Correr zurückgeführt, die den Ridotto und das Sprechzimmer der Nonnen von S. Zaccaria darstellen (Abb. 158), kongeniale Illustrationen zum Leben des begnadeten Erotikers Casanova, die — im Unterschied zu Longhi — auch in der Form von all der jonglierenden Leichtigkeit und all dem sprühenden Witz erfüllt sind, welche die Handlung verlangt. Noch lockerer, spritziger und kecker ist die Malerei in Francesco Guardis (1712—1793) seltenen Innenraumbildern (Ridotto ehem. E. Kann, Paris, E. v. Rothschild, Wien; Andito im Dogenpalast M. Crespi, Mailand; Mocenigo-Serie, Louvre u. a. französische Museen um 1763; Conti-del Nord-Serie 1782, Taf. XIII). Beide Brüder haben sich nur ausnahmsweise mit dem Sittenbilde befaßt, der ältere war in der Hauptsache Kirchenmaler, der jüngere dagegen — übrigens auch auf diesem Gebiete genial (Orgelbrüstung S. Raffaele um 1750) — hatte zur eigentlichen Spezialität die Vedutenmalerei, eine Gattung, für die das Venedig des Settecento unerreicht geblieben ist.

Ihr klassischer Vertreter ist Antonio Canale gen. Canaletto (1697—1768), ein Altersgenosse Tiepolos, der allein — klassisch im eigentlichsten Sinne — einen harmonischen Ausgleich zwischen den Forderungen topographischer Treue und kompositioneller und malerischer Freiheit geschaffen hat. Und wie es vor ihm in Italien nur die platte Sachlichkeit (Carlevaris) oder die volle landschaftliche Freiheit (Niederländer in Rom) gegeben hatte, so spalten sich nach dem glücklichen historischen Augenblick Canalettos die beiden Möglichkeiten sogleich wieder. Die erste führt mit Bernardo Bellottos (1720—1780) harter Klarheit und malerischer Kargheit in den Stil der zweiten Jahrhunderthälfte, die zweite mit Francesco Guardi zum Extrem der Ungebundenheit des Rokoko. So unwesentlich ist für ihn die sachliche Treue und der Bildgegenstand über-





Abb. 158. Guardi. Das Parlatorium der Nonnen von S. Zaccaria. Venedig, Museo Correr. (Phot. Alinari.)

haupt, daß er verblüffend unbekümmert die Kompositionen anderer plagiiert hat. Denn erst wie er den gegebenen Gegenstand behandelt, darin liegt für ihn die künstlerische Aufgabe und für den heutigen Bewunderer die Genialität. Keiner hat das dunstige Flimmern über der Lagune, keiner den Märchenzauber der auf dem Wasser schwebenden Stadt so ausgekostet wie Guardi. Und es ist wie bei seinen Interieurs: Stimmung und Form sind eines. Mit welcher Keckheit stellt er schwere unmittelbar neben ganz leichte Formen, übergroße unmittelbar neben winzig kleine, oder treibt er das Auge vom Vordergrunde her plötzlich in einem überraschenden Gleiten nach hinten (Abb. 159). Und welche äußerste Verfeinerung der Empfindlichkeit, welcher überscharfe Geschmack an Pointe und Capriccio ließ Guardi diese Technik spitziger, unheimlich rasch springender, kreiselnder, sich überschlagender Pinselstriche erfinden, mit der er über den kleinen Raum seiner Bilder hinfegt und hintanzt. Dieser Spumante-Rausch hat ihn niemals im Stich gelassen. Er bezaubert vor seinen noch gleichmäßig hellen und verhältnismäßig ausführlicher gezeichneten Frühwerken (Louvre) ebenso bezwingend wie vor den schwärzlichen Spätwerken der achtziger Jahre (Tafel XIII) mit ihrer völligen Auflösung der Staffage in Pünktchen und Fleckchen, vor seinen Veduten oder Interieurs ebenso wie vor den Ruinenbildern oder Landschaften, die er malte. Denn auch mit der Landschaftsmalerei, die dem Rokoko bei seiner Abneigung gegen alles vom Menschen nicht Geformte eigentlich fern liegen mußte, hat er hier und da gespielt. Magnasco und der immerhin nennenswerteste Landschafter der Zeit, Marco Ricci (1673—1729), Sebastianos Neffe, haben ihn dazu anzuregen vermocht.

Der übermäßige Raummangel erlaubte es nur, die richtunggebenden Erscheinungen zu behandeln. Dabei mußte sich die Darstellung notwendig mehr und mehr auf Venedig zusammenziehen. Denn wenn schon im frühen und reifen Barock ein großer Teil der italienischen Malerei nur unter dem Vorzeichen lokaler Kunstübung betrachtet werden konnte, so betrifft dies für


Abb. 159. Guardi, Markusplatz. Venedig, Sammlung Stucky.

das Settecento alles Außer-Venezianische, so viele Reize und Werte es auch bisweilen enthalten mag. In einer Übersicht, welche die gesamt-europäischen Gesichtspunkte und Maße nicht aus dem Auge verlieren will, darf dieses daher nur in einem anmerkungsweise eingeschobenen Abschnitt zusammengefaßt werden.

In Rom ist der Hauptmeister des auf Maratti und Gaulli folgenden Stiles der Istrier Francesco Trevisani (1656—1746) geworden. Die weiche, etwas süßliche Schlichtheit seiner Werke ist der Abschluß jener seit der Zeit Giordanos fortschreitenden Bewegung zu immer engerer Annäherung der ehemaligen Gegensätze: Klassizismus und Barock-Pathos bis zum völligen Zusammenfallen. Neben Trevisani muß als die stärkste künstlerische Persönlichkeit im Rom des Settecento wieder ein Vedutenmaler betrachtet werden, Giovanni Paolo Pannini (1691/95—1764/65), auch er kein Römer, sondern ein Oberitaliener (aus Piacenza), der außer klar gezeichneten, sachlichen und doch geistreich gemalten aktuellen römischen Stadtansichten vor allem Ruinenbilder hinterlassen hat — die typisch römische Spezialität. Diese zumeist örtlich getrennte Monumente willkürlich zusammenkomponierenden Gemälde stehen schon an der Grenze zur eigentlichen Architektur-, Quadratur- und Theatermalerei, von der denn Pannini auch ebenso wie Canaletto herkam.

Ihr Zentrum blieb auch im Settecento Bologna, ihre berühmtesten Repräsentanten die zahlreichen Mitglieder der umherziehenden Virtuosenfamilie der Galli-Bibbiena. Von dieser abgesehen, lebt die bolognesische Schule von den letzten Resten des altgewordenen Carracci- und Reni-Stiles. Im Sinne des Spätbarock wird jener von dem dennoch in Europa aufs höchste geachteten Carlo Cignani (1628—1719, Hauptwerk die Domkuppel Forli 1686—1706), den man besonders frei und reif in einem Zimmer des Pal. del Giardino in Parma kennenlernen kann, und dieser von Marc'Antonio Franceschini (1648—1729), als dessen liebenswürdigste und den kühlen und glatten Altären weit überlegenen Hauptwerke man die Dekorierung der Kirchen Corpus Domini und S. Bartolommeo in Bologna und einiger Zimmer im Wiener Liechtenstein-Palais zu betrachten hat, ins immer Weichere und Schlaffere gewandelt. Crespi fand in seiner Heimat keine Nachfolge. Sein Erbe traten seine Schüler Piazzetta und Longhi in Venedig an. Und eine Rokokomalerei von irgendwelchen überlokalen Werken hat Bologna überhaupt nicht hervorgebracht.

Die Blüte der festlich-reichen Dekorationskunst von Genua setzt sich (auch hier nicht ohne Beihilfe der bolognesischen Quadraturisten) absatzlos durch den ganzen Spätbarock fort. Ja, die schwungvollen und in giordanoähnlichen Farbklängen leuchtenden Fresken Gregorio De Ferraris (1644—1726), die weicher sinnlichen und einschmeichelnden des Domenico Piola (1628—1703) und die klarer zeichnerischen des Giovanni Andrea Carlone (1639—97) in Palästen (Pal. Rosso, Granello) und Kirchen (SS. Giac. e Fil., S. Croce; S. Luca) bilden wohl erst den Höhepunkt der genuesischen Malerei dieses prachtliebenden Jahrhunderts.

Das figuren- und handlungsreiche Kapitel der Malerei Neapels seit Giordano und Solimena ist noch ungeschrieben. Überall fehlt es an den notwendigsten Vorarbeiten. Aus der fast unübersehbaren Fülle von zumeist hochbegabten, aber oberflächlichen, schwungvollen, aber äußerlichen Dekoratoren muß es hier genügen, die



Rosalba Carriera, Die Tänzerin Barberina Campani.
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.



Namen des Solimena-Schülers Francesco De Mura (1699—1782, SS. Severino e Sosio, Nunziatella), des flauen, dem Klassizismus zuneigenden und gerade deshalb in Rom besonders erfolgreichen Sebastiano Conca (1676/80 bis 1764, S. Cecilia Rom 1725, S. Chiara Neapel 1753) und des temperamentvolleren, im „tocco" leicht venezianisierenden Conca-Schülers Corrado Giacquinto (1703—ca. 1765) anzuführen.

Endlich ist noch einiger hinter den richtunggebenden Hauptmeistern zurücktretender Maler Venedigs und der venezianischen Provinz-Zentren zu gedenken. Auch hier zwingt der Raummangel zu bloßer Nennung der wesentlichen Namen: Giovanni Battista Pittoni (1687—1767), dessen starkes Zinnober und Saftgrün und dessen üppig wallende Gewandung Ausdruck eines im Venedig des Rokoko ziemlich für sich stehenden Temperamentes sind, ferner Jacopo Amigoni (1675—1751) und Giovanni Antonio Pellegrini (1675 bis 1741), die beide lange Jahre im Auslande tätig gewesen sind und in ihren Kabinettbildern eine Auflösung der Form anstreben, welche bei Amigoni vielleicht mit dem französischen Rokoko in Verbindung steht, bei Pellegrini aber Guardi nahe verwandt erscheint. In Verona ist im reifen 18. Jahrhundert Giovanni Bettino Cignaroli (1706—70) um eine Verbindung des schlichten römischen Maratti-Stiles mit der saftigen Rundheit der Typen Piazzettas bemüht gewesen. In Mantua endlich lebte im Spätbarock der genuesische Tiermaler Giov. Batt. Castiglione, gen. Grecchetto (ca. 1610—1665), dessen Kunst ein merkwürdiges Durcheinander von wenig vermischten Castello-, Poussin- und Rembrandt-Einflüssen bildet. Nach der Gegensätzlichkeit der Quellen kann man sich ein Bild von der Gegensätzlichkeit der Ergebnisse machen. Der mantuanische Rokokomaler aber war Giuseppe Bazzani (gest. 1769), dessen zuweilen bis zum Visionären leidenschaftliche, öfter leichtsinnig dekorative, immer aber breit, keck und skizzierend hingestrichene, auf heißes Goldbraun mit Rubinrot oder Blau gestimmte Bilder historisch noch nicht recht erklärt sind. Ihr Wesen ist ebenso auffallend dem Österreicher Maulpertsch, wie dem von einem Tiroler Vater und einer Wiener Mutter stammenden Guardi verwandt.

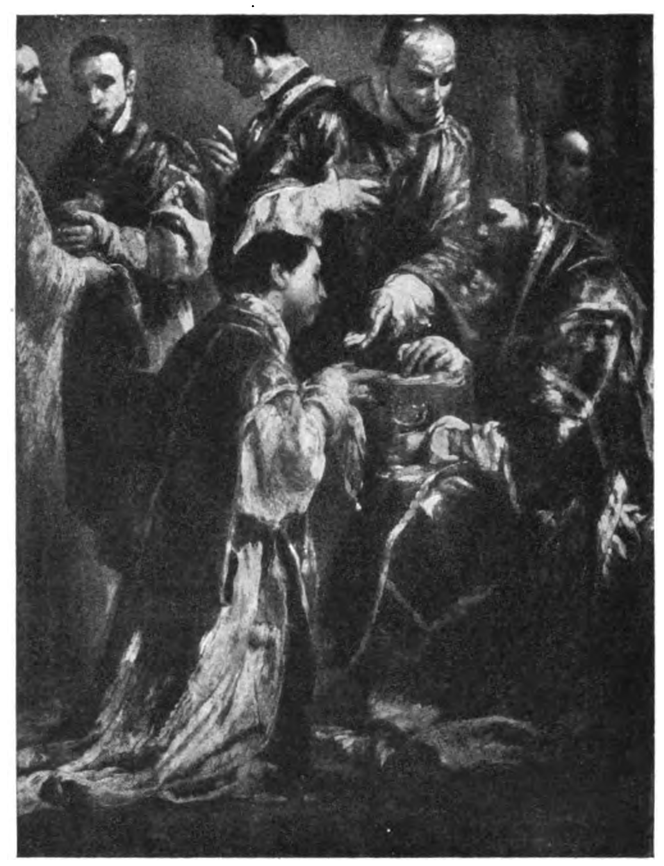


Abb. 160. Crespi, Die Priesterweihe. Dresden. (Phot. Bruckmann.)

Mit Guardi ist die Darstellung der Hauptströmungen der italienischen Rokokomalerei bereits bis zu einem Zeitpunkte geführt worden, zu dem die französische Revolution eine blutige Verwirklichung von Ideen gebracht hatte, die um 1750 in einer aufwühlenden Krise des gesamten europäischen Geistes- und Kunstlebens entstanden waren, einer Krise, wie sie das Abendland seit jener um 1520 ähnlich tief einschneidend nicht mehr erlebt hatte. Und wie dieses Buch bei jener, welche die Renaissance vernichtete, zu beginnen hatte, so findet es sein Ende bei dieser, welche das Rokoko zu Grabe trug. Es liegt dabei naturgemäß das Neue, das seit 1750 zum Durchbruch kommt, jenseits dessen, was hier zur Erörterung steht, und nur ein Überblick über diejenigen Symptome des kommenden Stiles ist erforderlich, die sich noch innerhalb von Erscheinungen des Rokoko betrachten lassen.

Eine neue Verhärtung der malerischen Technik zugleich mit zunehmender Sachlichkeit und Teilnahmlosigkeit der Beobachtung wurde schon bei Bellotto, A. Longhi und Traversi an-

gemerkt. Die späten sittenbildlichen Fresken des Domenico Tiepolo (1727—1804) aus Zianigo (Mus. Correr) sind hinzuzufügen, die glatten, schwung- und saftlosen Kompositionen des Pompeo Batoni (1708—1787) und des Mengs sind der römische Ausdruck eines verwandten Strebens. Und von ihnen wieder ist der Weg nicht weit zu der neuen Erkenntnis vom Wesen der Antike und ihrer Kunst, wie sie sich in der reinsten Form in Winckelmann und in einer von der Phantastik des Rokoko noch nirgends ganz freien in den Veduten und Rekonstruktionen des Giovanni Battista Piranesi (1720—1778) ausspricht. Dieses Verständnis für das klassische Altertum war nur möglich auf Grund einer völlig gewandelten Überzeugung vom Wesen der Kunst überhaupt. Der unbegrenzten Freiheit und Systemlosigkeit des Rokoko (Assez sage pour être sans système, hatte Voltaire gesagt) tritt wieder die Idee von der Kunst als einem verstehbaren, lehrbaren, nach festen Regeln in sich beruhenden Wissensgebiete entgegen. Die Gründung zahlreicher neuer Kunstakademien um 1750 (Genua 1751, Madrid und Mantua 1752, Neapel 1755, Venedig 1756, Parma 1757) sind das auffallendste Merkmal dieser neuen Geisteshaltung.

Das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts ist von der Auseinandersetzung zwischen dem neuen Stil und dem Rokoko erfüllt, mit dem letzten Viertel kann dieses als überwunden und jener als unumschränkter Sieger betrachtet werden. Canovas Dädalus und Ikarus wurde 1779 aufgestellt, Davids Schwur der Horatier 1783 vollendet, beide Wahrzeichen von europäischer Bedeutung für die neue klassizistisch-antikische Gesinnung. Und daß es innerhalb des Stiles um 1800 diese und nicht die romantische Komponente wurde, die Italien beherrschte, bietet nur eine letzte Bestätigung für jene besondere Artung des italienischen Charakters, wie sie aus den wesentlichsten künstlerischen Hervorbringungen des Landes von der Gotik bis zum „Novecento“ in der vernehmlichsten Weise spricht und auf den Seiten dieses Buches oftmals dargestellt wurde.

Literaturverzeichnis.

Ist eine Arbeit mit einem Sternchen versehen, so hat sie dem Verfasser erst nach Fertigstellung der betreffenden Teile seines Buches oder gar nicht zur Verfügung gestanden.

Cron. = Cronache d'Arte Bologna. — Emp. = Emporium Bergamo. — G. B. A. = Gazette des beaux arts Paris. — Jb. All. K. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Wien. — Jb. pr. K. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Berlin. — Jb. W. K. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. — Jb. f. K. w. = Jahrbuch für Kunstwissenschaft Leipzig. — Mch. Jb. = Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst München. — Mon. = Monatshefte für Kunstwissenschaft Leipzig. — Picc. Coll. = Piccola Collezione d'Arte Florenz. — Pin. = Pinacoteca, Rom. — Rass. = Rassegna d'Arte Mailand. — Rep. = Repertorium für Kunstwissenschaft Berlin und Leipzig. — Riv. = Rivista d'Arte. — Riv. Mens. = Rivista Mensile della Città di Venezia Venedig. — Vita Art. = Vita Artistica Rom. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst Leipzig.

ORTSLITERATUR UND GUIDEN.

s. bei Schlosser: Die Kunstliteratur Wien 1924, S. 463—530.

ALLGEMEINES ÜBER EINZELNE SCHULEN.

Mittelitalien: Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920. — Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin o. J. (1925). — Muñoz, Roma barocca, Rom 1920.

Neapel: Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910 (unergiebig). — Band der Guida d'Italia del Touring Club Italiano Mailand 1927 (Ceci).

Oberitalien: Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart o. J. (1911).

Venedig: Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte, herausgeg. von Hadeln, Berlin 1914 und 1924. — Lorenzetti, Venezia e il suo estuario, Mailand o. J. (1927).







Franc. Guardi, Konzert zu Ehren der russischen Großfürsten.
München, Ältere Pinakothek. 1782.



Genua: Suida, Genua, Leipzig 1906. — Grosso, Gli affreschi nei palazzi di Genova, Mailand o. J. (1910). — Grosso, Genova nell'Arte e nella storia, Mailand o. J. — Grosso, Genova Bergamo 1927. — Grosso, Genova ai Delegati della Conferenza Internazionale 1922 (Privatdruck).

Mailand: Nicodemi, Pittori Lombardi Bibl. d'A. Ill., Rom 1922.

I. MANIERISMUS UND PROTOBAROCK.

EINLEITUNG.

Dvořák, Greco und der Manierismus (1920) in Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924. — Pinder, Vorlesungen, Leipzig 1924. — Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897. — Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908. — Fröhlich-Bum, Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921. — Pevsner, Manierismus und Gegenreformation Rep. XLVI. 1925 (vgl. dagegen Weisbach Rep. IL 1928). — Hoerner, Der Manierismus und *Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVII 1924 und XXII 1928. — *Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst, 2. Bd., München 1928.

DIE STILKRISE UM 1520.

ALLGEMEINES: Außer der oben angegebenen Literatur W. Friedlaender, Die Entstehung des antiklassischen Stiles . . . um 1520, Rep. XLVI 1925. — Vgl. auch die Bemerkungen von Antal, Jb. f. K. w. II. 1924/26.

ROM: Zu Raffael: Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Straßburg 1898. — Zu Michelangelo: Schmarsow a. a. O., Riegl. a. a. O., Friedlaender a. a. O. — Giulio Romano: D'Arco, Mantua 1838. — Carpi, Picc. Coll., Florenz 1922. — Genga: Patzak, Die Villa Imperiale, Leipzig 1908. — Peruzzi: *Winthrop Kent, New York 1925, Frizzoni in Arte Italiana del Rinascimento, Mailand 1891. — Piombo: D'Achiardi, Rom 1908.

FLORENZ: Pontormo: Friedlaender a. a. O., Voss a. a. O. — F. Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino, Leipzig 1911. — Clapp, Newhaven 1913, (Zeichnungen) Paris 1914. — Gamba, Picc. Coll., Florenz 1921. — Tinti, Belv. VII. 1925. — *Jewett Mather, London 1926. — Rosso: Friedlaender a. a. O., Voss a. a. O., Goldschmidt a. a. O. — Roy (Leda) G. B. A. LXV 1923, (Tod) Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1920. — Bacchiacca: Tinti, Picc. Coll., Florenz 1925. — *McComb, Art Bulletin 1925/26. — *Cecchi, Pin. I. 1928/29.

SIENA: Sodoma: Cust, London 1906. — Jacobsen, Straßburg 1910. — Beccafumi: Jacobsen, Straßburg 1910, Voss a. a. O. — *Dami, Boll. XIII 1919.

OBERITALIEN: Zu Correggio: Strzygowski a. a. O. — Mazzolino: Venturi, Arch. Stor. III. 1890. — Bramantino: Suida, Jb. All. K. XXV—XXVI 1904—06. — Fiocco, Arte XXVII 1914. — *Suida, Cic. XX 1928. — Gaudenzio Ferrari: Halsey, London 1904. — Brizio, Arte XXIX 1926. — Pordenone: Fröhlich-Bum, Mch. Jb. N. F. I. 1925. — Pettorelli, Cron. II. 1925. — Fiocco, Boll. 2. Ser. I. 1921/22. — Veneto: Venturi, Arte II. 1899. — *Michalski Z. f. b. K. LXI. 1927/28.

REIFER MANIERISMUS.

MITTELITALIEN: Bronzino: Voss a. a. O., Goldschmidt a. a. O. — Tinti, Picc. Coll., Florenz 1920. — *Mc Comb, London 1929. — Vasari: Carden, London 1910. — Kallab, Wien 1908. — Steinmann' Mon. III. 1910. — *Bombe, Belv. XIII. 1928. — Conte: Steinmann, Mon. I. 1908. — *Panofsky, Belv. XI. 1927.

EMILIA: Parmigianino: Fröhlich-Bum, Wien 1921. — *Wilde, Die italienische Radierung im 16. Jahrhundert, Diss. Wien 1918. — *Kuetgens, Diss. Bonn 1919. — Copertini, Cron. II. 1925. — Sirén, Burl. L. 1917. — *Antal, Pin. I. 1928/29. — Bedoli: Testi, Boll. II. 1908. — Primaticcio: Dimier, Paris 1900 und Les Arts IV. 1905. — Kauffmann, Jb. pr. K. XLIV 1923 (bespr. von *Stechow, Kritische Berichte I. 1927/28). — Fröhlich-Bum, Belv. III. 1923. — Stein in Melanges Bertaux, Paris 1924. — Carpi: Serafini, Rom 1915. — Abbate: Gamba, Cron. I. 1924.

OBERITALIEN: Zu Tizian um 1540: Hetzer, Jb. f. K. w. I. 1923. — Bordone: Baillo-Biscaro, Treviso 1900. — Verona: Einiges bei Hadeln, Jb. pr. K. XXXV/XXXVI 1914/15. Vgl. ferner Madonna Verona IV 1910 (Brusesorci), VIII. 1914 (Caroto) und X. 1916 (Giolfino). — Cremona: Schweitzer, Arte III. 1900. — Galeati, La Chiesa di S. Sigismondo, Cremona 1913. — (Zu S. Paolo in Mailand:) Emp. LII. 1920. — G. B. Castello: Labò, Bibl. d'A. Ill., Rom 1926.

SPÄTER MANIERISMUS UND ÜBERGANG ZUM BAROCK.

VENEDIG: Tintoretto: Bercken-Mayer, München 1923. — Pittaluga, Bologna 1925 (mit Werk- und Datenverzeichnis). — (Zeichnungen:) Hadeln, Berlin 1922. — Schiavone: Fröhlich-Bum, Jb. All. K. XXXI und XXXIII 1913—16. — *Wilde a. a. O. — Bassano: Lorenzetti (Frühzeit), Arte XIV. 1911. — Hadeln (2. Periode), Jb. pr. K. XXXV. 1914. — *Arslan, Pin. I. 1928/29. — *Venturi Arte XXXII 1929. — (Greco-Frage:) Bertini Calosso Boll. 2. Ser. III. 1923/24, und Modigliani, Connoisseur XXII. — Vgl. auch Zottmann, Straßburg 1908. — Greco: Cossio, Madrid 1908. — Mayer, München 1914 und *München 1926. — Palma Giovane: Heil, Jb. pr. K. XLVII 1926. — Zu Rottenhammer: Peltzer, Jb. All. K. XXXIII. 1916. — Zu De Vos: Dirksen, Diss. Berlin 1914. — Zu Sustris: Peltzer, Jb. All. K. XXXI. 1913. — Veronese: *Fiocco, Bologna 1928. — Tea, Picc. Coll., Florenz 1921 und Arte XXIII. 1920. — Hadeln (Frühzeit), Jb. pr. K. XXXV/XXXVI 1914/15 und (Zeichnungen:) Berlin 1925. — Vgl. ferner Brizio, Arte XXIX 1926. — Coletti, Ded. VI. 1925/26. — Zelotti: Hadeln, Jb. pr. K. XXXV/XXXVI 1914/15. — *Venturi, Arte XXXII 1929. — Farinati: Fiocco, Jb. W. K. N. F. I. 1926.

BAROCCI: Schmarsow, Leipzig 1909 und (Zeichnungen:) Leipzig 1909—12. — Voss a. a. O. — Studi e Notizie su Fed. Bar., Florenz 1913. — W. Friedlaender, Das Casino Pius' IV. Leipzig 1912. — W. Friedlaender. Jb. f. K. w. I. 1923. — Vgl. auch Rassegna Marchigiana III, 1924/25 und V 1926/27. — Barocci-Schule: Jahrgänge der Rassegna Bibliografica Forlì 1898ff. — Rassegna Marchigiana I. 1922/23.

MITTELITALIEN: Voss a. a. O. — Zu Florenz vgl. den Borghini-Brief Bottari-Ticozzi I., S. 193f. — Zu Zucchi: *Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance, Leipzig 1928. — *Pocetti: Tinti, Ded. IX. 1928/29. — Zuccari: Rustici, Rassegna Marchigiana I, II, 1922—24. — Pulzone: Mariotti, Arte XXVII 1924. — *Lemonnier Beaux Arts 1927.

EMILIA: Orsi: Thode, Arch. Stor. III. 1890. — Toschi, Arte III. 1900. — Longhi, Vita Art. I. 1926. — Passerotti: *Venturi Arte XXXII 1929. — Calvaert: *Bergmanns Onze Kunst XXIV, 1928.

LOMBARDEI: Nicodemi, Pittori Lombardi Bibl. d'A. Ill., Rom 1922. — Cerano: Pevsner, Jb. pr. K. XLVI 1925. — G. C. Procaccini: Pevsner, Riv. N. F. I. 1929. — Morazzone: Nicodemi, Varese 1928 (bespr. Pevsner Rep. L 1929). — Arcimboldo: Casati, Archivio Storico Lombardo XII. 1885. — Anguissola: Fournier-Sarlovège, Paris 1899. — Vgl. auch Galloni, Sacro Monte di Varallo, Varallo 1914.

GENUA: Cambiaso: Labò, Marzocco 20. 3. 1921, Gazetta di Genova 28. 2. 1922. — Delogu, Emp. LXV. 1927.

II. FRÜHER UND REIFER BAROCK.

EINLEITUNG.

Schmarsow a. a. O. — Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888. — Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915. — Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921, und Deutsche Virteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte IV. 1926. — Pevsner, Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock Rep. XLIX 1928. — Künstlergeschichtlich vieles Wertvolle in Longhis kritischen Feldzügen: Bollettino Bibliografico der Arte XVIII—XXIII 1915—20.

SPEZIALGEBIETE: Bildnis: Ojetti u. a. Bergamo 1927. — Landschaft: Gerstenberg, Halle 1923. — Gramm, Freiburg 1912. — Haumann, Straßburg 1928. — Ruinenbild: Ozzola, Arte XYI 1913. — Voss, Apollo III 1926. — Quadratur: Posse, Jb. pr. K. XL 1919. — (Colonna;) De Vito Battaglia, Arte XXXI. 1928. — Vedute: Voss, Rep. XLVII. 1926. — Fogolari, Rass. XII. 1912. — Stilleben: Marangoni in Arte barocca, Florenz 1927. — Hoogewerff, Ded. IV 1923/24. — (Baschenis:) Biancale, Arte XVI, 1913. — Tierbild: Grosso, Ded. III 1922/23. Sittenbild: (18. Jahrhundert:) Longhi, Vita Art. II. 1927. — Schlachtenbild: Papini, Emp. XLI., 1915.

NIEDERLÄNDER IN ITALIEN: Orbaan-Hoogewerff, Bescheiden in Italie, Rom 1911—17.

DIE BEGRÜNDER DER BAROCKMALEREI UND IHRE RÖMISCH-BOLOGNESISCHE SCHULE.

CARAVAGGIO: Posse in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon, Leipzig 1911. — L. Venturi, Bibl. d'A. Ill., Rom 1921, 2. Aufl. 1925. — Marangoni, Florenz 1922. — Voss a. a. O. und (Frühzeit:) Jb. pr. K. XLIV 1923. — Lopresti (Grablegung:) Arte XXV 1922 und (Loreto-Madonna:) Arte XXV 1922. — Hajos (Zeichnungen:) Old Masters Drawings III. 1928/29. — Pevsner (Daten:) Z. f. b. K. LXI 1927/28 und (Frühzeit:) Z. f. b. K. LXII 1928/29. — Longhi, Pin. I 1928/29. — *Benkard, Berlin 1928. — *Zahn, Berlin 1928. — Vgl. ferner im ein-



zelnen: Borenius, Apollo II 1925. — Voss, Burl. L. 1927. — Akten: Bertolotti in Artisti Lombardi, Mailand 1881. — Älteste Quelle: Mancinis Vita, abgedruckt in Arte XIII 1910.

ANNIBALE CARRACCI: Voss a. a. O. — Tietze, Jb. All. K. XXVI 1906. — Foratti, Città di Castello 1913. — Rouchès, Paris 1913. — Bodmer (Frühzeit:) Z. f. b. K. LVIII 1924.

CARAVAGGIO-KREIS: Voss a. a. O. und Berliner Museen L. 1929. — Borgianni: Longhi, Arte XVII 1914 und Vita Art. II. 1927. — Ravaglia Boll. 2. S. II 1922/23. — Gentileschi: Longhi, Arte XIX 1916. — Gamba, Ded. III. 1922/23. — Longhi, Vita Art. II. 1927. — Pevsner, Z. f. b. K. LXIII. 1929/30. — Serodine: Papini, Ded. IV. 1923/24. — Benesch, Belv. V. 1924. — Borrani, Intra 1924. — Terbrugghen: Longhi, Vita Art. II. 1927. — Collins Baker Burl. LI. 1927. — Schneider, Berliner Museen XLVIII 1927 und Oud Holland XLIV 1927. — Honthorst: Hoogewerff, Bibl. d'A. Ill., Rom 1924. — Schneider, Z. f. b. K. LVIII 1924/25. — Baburen: Longhi, Vita Art. II. 1927. — Haen: Fokker, Oud Holland XLIV 1927. — Vouet: Demonts, Archives de la Société de l'histoire de l'art français 1913. — Voss, Z. f. b. K. LVIII. 1924/25. — Finson: Bredius, Congr. Internat. d'Histoire, Paris 1900. — François: Longhi, Vita Art. II. 1927. — Renier: Voss, Z. f. b. K. LVIII. 1924/25. — La Tour: Voss, Archiv für Kunstgeschichte II. 1915 und Art in America XVII 1929.

SCHULE VON BOLOGNA: L. Carracci, Foratti: Città di Castello 1913. — Rouchès, Paris 1913. — Malaguzzi Valeri, Cron. I. 1924. — Copertini, Cron. II. 1925. — W. Friedläender, Cron. III. 1926. — Ag. Carracci: Foratti a. a. O., Rouchès a. a. O., Tietze Jb. All. K. XXVI 1906. — Reni: Boehn, Bielefeld und Leipzig 1910. — Malaguzzi Valeri, Picc. Coll., Florenz 1921. — *Bodmer, Riv. N. F. I. 1929. — Domenichino: Serra, Rom 1909 und Picc. Coll., Florenz 1921. — Tietze a. a. O. — Albani: Tietze a. a. O. — Tiarini: Malaguzzi Valeri, Cron. I. 1924. — Mastelletta: Marangoni, Arte XV. 1912. — Zu Spada: Marangoni, Boll. V. 1911. — Zu Garbieri: Voss, Z. f. b. K., N. F. XXIII. 1912. — Schedoni: Moschini, Arte XXX. 1927. — Sirani: Manresi Bologna 1898. — Zu Cagnacci: Ricci, Boll. IX. 1915.

HAUPTRICHTUNGEN DES REIFEN BAROCK.

FETTI-LISS-STROZZI: Fetti: Endres Soltmann, Diss. München 1914. — Oldenbourg, Bibl. d'A. Ill., Rom 1921. — Marangoni, Ded. III. 1922/23. — Benesch, Jb. W. K., N. F. I. 1926. — Liss: Oldenbourg, Jb. pr. K. XXXV 1914 und Bibl. d'A. Ill., Rom 1921. — Frimmel, Bl.f. Gem.k. V. 1909. — Colasanti, Boll. 2. Ser. I. 1921/22. — Peltzer, Z. f. b. K. LVIII 1924/25. — Posse, Z. f. b. K. LIX 1925/26. — Zarnowski, Belv. VIII. 1925. — Strozzi: Fiocco, Bibl. d'A. Ill., Rom 1921 und Ded. II. 1921. — Grosso, Emp. XXXIX 1914, LVII 1923 und Rass. XXII 1922. — Lasareff, Mch. Jb. N. F. VI 1929. — Delogu Arte XXXII. 1929.

BOLOGNA: Lanfranco: Voss a. a. O. und Thieme-Beckers Künstler-Lexikon, Leipzig 1928. — Guercino: Marangoni, Ded. I. 1920/21 und Picc. Coll., Florenz 1920. — Voss in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon Leipzig 1922. — *Longhi, Art in America XIV 1926.

ROM: Voss a. a. O. — Archivalien: Orbaan, Rom 1920 und Pollak, Wien und Augsburg 1928. — Bernini als Maler: Pollack, Kunstchronik N. F. XXIII. 1912. — Muñoz, Rass. XX. 1920. — Voss, Mon. III. 1910. — Mayer, Mon. V. 1912. — Cantalamessa, Boll. 2. Ser. II. 1922/23. — Mariani, Arte XXXII, 1929. — Cortona: Voss a. a. O. — Posse, Jb. pr. K. XL 1919. — Regesten: Geisenheimer, Florenz 1909 und Pollack, Kunstchronik N. F. XXIII 1912. — Sacchi: Posse, Leipzig 1925. — Testa: Lopresti, Arte XXIV 1921. — Mola: Voss, Rivista Archeologica della Diocesi di Como 1910. — Ozzola, Arte XXXI 1928. — Arslan, Boll. 2. Ser. VIII. 1928/29.

LOKALSCHULEN.

VENEZIEN: Caravaggisten: Longhi, Vita Art. I 1926. — Zu Turchi: Voss, Z. f. b. K. N. F. XXIII 1912. — Forabosco: Fiocco und Voss, Belv. IX. 1926.

GENUA: Ansaldo: Labò, Il Comune di Genova V. 1925. — Assereto: Longhi, Ded. VII. 1926/27 und Pin. I. 1928/29. — Delogu, Pin. I. 1928/29. — Fiasella: Suida, Belv. II. 1922. — Carlone: Maragoni, Florenz 1925. — Carboni: Grosso, Ded. VIII. 1927/28. — Niederländer: Vaes, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome IV. 1924 (Dyck), V. 1925 (Wael), VI. 1926 (Bruegel).

MAILAND: Nicodemi a. a. O. — D. Crespi: Nicodemi, Busto Arsizio 1915. — Zu Nuvoloni: Voss, Z. f. b. K. N. F. XXIII. 1912.

NEAPEL und SIZILIEN: *De Rinaldis; Die süditalienische Malerei des 17. Jahrhunderts, Florenz und München 1929 (Tafelwerk). — Longhi, Arte XVIII. 1915. — Carracciolo: Longhi, Arte XVIII. 1915. — Voss, Jb. pr. K. XLVI. 1927. — Ribera: Mayer, Leipzig 1908. — Stanzioni: Voss, Mon. I. 1908. — De Rinaldis, Napoli Nobilissima 1920. — Zu Vaccaro: Marangoni, Boll. 2. Ser. III. 1923/24. — Cavallino: De Rinaldis

Bibl. d'A. Ill., Rom 1921. — Sestieri, Arte XXVIII 1920 und Ded. II. 1921/22. — Longhi: Arte XXIII 1920, S. 89 und 154. — Benesch, Jb. W. K. N. F. I. 1926. — Fracanzano: Vista, Rassegna Pugliese XIX 1902 und XXIII 1907. — Guarini: Garzilli, Emp. XIV. 1901. — Rosa: Ozzola, Straßburg 1908. — Spadaro: Ceci, Napoli Nobilissima XIV 1905. — Novelli: Mauceri, Mon. II. 1909. — Tasca Bordonaro, Emp. XXIX 1909. — Scalia, Rass. XIII. 1913. — *Millunzi, Palermo 1913. — Stomer: Voss, Mon. I. 1908. — Schneider, Oud Holland XLI. 1923/24. — Fokker, Oud Holland XLVI 1929. — Ferner die folgenden Arbeiten, von Mauceri: Boll. 2. Ser. I. 1921/22 (Quagliata), IV. 1924/25 (Barbalonga), VI. 1926/27 (Rodriguez, Menniti).

TOSKANA: Caravaggisten: Bemerkungen von Longhi, Arte XIX 1916, S. 304. — Florentiner: Voss, Mitteilungen aus den sächsichen Kunstsammlungen III. 1912. — Cigoli: Battelli, Picc. Coll., Florenz 1922. und Arte XVI. 1913. — Busse, Diss. Leipzig 1912. — Allori: Koritzer, Diss. Leipzig 1926. — Lippi: Alterocca Cattania 1914. — Giov. da San Giovanni: Giglioli, Picc. Coll., Florenz 1920, *Cicerone XXI 1929 und *Riv. N. F. I 1928. — Delogu, Arte XXVIII. 1925. — Buerkel, Mch. Jb. I. 1906. — Orbaan, Apollo VI. — Furini: Buerkel, Jb. All. K. XXVII. 1908. — Volterrano: Giglioli, Boll. II. 1908 und Arte XXVI. 1923.

III. WICHTIGSTE LITERATUR ZU DEN HAUPTSTRÖMUNGEN UND HAUPTMEISTERN DES SPÄTBAROCK UND ROKOKO.

ALLGEMEINES: Pevsner: Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei, Wiener Jb. f. Kunstgeschichte VII 1930. – Damerini: I pittori veneziani del Settecento, Bologna 1928, dazu Pevsner, Göttinger gelehrte Anzeigen CXCI 1929.

HAUPTMEISTER: Maffei: Fiocco Ded. V. 1924/25. — Castello: Labò, Bibl. d'A. Ill., Rom 1928. — Preti: Longhi, Voce 1913. – Mitidieri Arte XVI 1913. – Montalto Arte XXIII 1920. – Mariani, Boll. 2. S. VII. 1927/28, (Malta:) Rom 1929 und (Zeichnungen:) Arte XXXI 1928. — Giordano: Petraccone, Neapel 1919. – Posse in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon, Leipzig 1921. — De Rinaldis, Picc. Coll., Florenz 1922. — Gaulli: Perotti, Arte XIX 1916. — Voss a. a. O. — Maratti: Lorenzetti, Arte XVII 1914. — Voss a. a. O.

Magnasco: Geiger, Berlin 1914, Belvedere II/III 1922/23. – Ferri, Bibl. d'A. Ill., Rom 1922. – D'Ancona Ded. III. 1922/23. — Pevsner in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Leipzig 1929. – Crespi: Voss, Bibl. d'A. Ill., Rom 1921. – Marangoni, Ded. I. 1920/21. – Modigliani, Ded. IV. 1923/24. — *Lasareff, Art in America XVII 1929. – Ghislandi: Bernardi, Bergamo 1910. – Pinetti, Bergamo 1911. — Biancale, Arte XVI 1913. – Burchard in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon, Leipzig 1920. — Langetti: Fiocco, Ded. II. 1922/23. — Zanchi: Riccoboni, Rass. 1922. — Mazzoni, Fiocco, Ded. IX. 1928/29. — Ricci: v. Derschau, Heidelberg 1922.

Piazzetta: Ravà, Florenz 1924. – Fiocco, Ded. II. 1921/22. — Tiepolo: Molmenti, Mailand 1909. — Sack, Hamburg 1910. — Fiocco, Picc. Coll. d'A., Florenz 1921. – Hadeln (Zeichnungen) München 1927. — Kutschera Woborsky, Mon. IX. 1916, Z. f. b. K. N. F. XXX. 1919, Jb. pr. K. XLI. 1920.

SPEZIALGATTUNGEN: Carriera: Malamani, Mailand 1910. — Longhi: Ravà, Florenz 1923. — Traversi: Longhi, Vita Art. II. 1927. — Canaletto: Uzanne, Paris o. J. (1906). – Ferrari, Turin 1914. – Voss, Rep. XLVII. 1926. — Guardi: Fiocco, Florenz 1924. Seitdem: Modigliani, Ded. V. 1924/25. – Hadeln, Burl. L. 1927. — Voss, Rep. XLVII. 1926. – Fiocco, Ded. VI. 1925/26, Burl. XLVI. 1925 und LI. 1927.

ROM: Voss a. a. O.

BOLOGNA: Galli-Bibbiena: Ricci, Rom 1920. — Cignani: Gerevich in Thieme-Beckers Künstler- Lexikon, Leipzig 1912. – Franceschini: Wilhelm, Jb. d. Zentralkommission V. 1911. – Bacchi della Lega, Città di Castello 1911.

GENUA: Grosso, Decoratori Genovesi, Bibl. d'A. Ill., Rom 1921. — Castiglione: Delogu, Bologna 1928 und *Arte XXXII 1928.

NEAPEL: De Mura: Gamba, Boll. II. 1908. — Giacquinto: Moschini, Arte XXVII 1924.

VENEZIEN: Pittoni: Coggiola, Picc. Coll., Florenz 1921, Ded. VIII. 1927/28. — Amigoni: Voss, Jb. pr. K. XXXIX 1918. — Pellegrini: Fiocco, Riv. Mens. VI. 1927, S. 149f. — Borenius, Apollo III 1926. — Cignaroli: Pinetti, Emp. LXII. 1915. — Bazzani: Pacchioni, Ded. III. 1922/23. — Allgemeines: (Akademie:) Fogolari, Arte XVI. 1913. — Fiocco, Ded. III. 1922/23, Riv. Mens. IV. 1925, VI. 1927. — Coggiola, Riv. Mens. VI. 1927. — (Landschaft:) Haumann, Straßburg 1928.

Der vorstehende Teil des Handbuchs der Kunstwissenschaft wurde von der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen als Habilitationsschrift genehmigt.



SPANIEN

Einleitung.

Die Wertung der spanischen Malerei des Barock außerhalb Spaniens hat sich vielfach gewandelt. Velázquez und Ribera standen zu ihren Lebzeiten in Italien in hoher Geltung. Auch in Paris, Wien und St. Petersburg hatte der größte spanische Hofmaler durch die persönlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen seiner Auftraggeber einen guten Namen. Aber ein Jahrhundert später, als Paris den Geschmack der Zeit bestimmte, wurden alle Spanier vergessen. Erst im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts rief Raphael Mengs nach seinem Aufenthalt in Madrid wieder verständnisvoll und leidenschaftlich zur Bewunderung des Velázquez auf. Nach ihm entdeckten die französischen Romantiker in dem großen Porträtisten den Maler. Louis Viardot veröffentlichte 1839 „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne", Burger-Thoré nannte Velázquez „le peintre, le plus peintre qui fût jamais". 1848 gab Sir William Stirling „Annals of the Artists of Spain" in London heraus, die 1856 ins Deutsche und 1865 ins Französische übersetzt wurden. In den gleichen Jahren, und zwar 1853, erschien in Deutschland die kurze, aber gehaltvolle „Geschichte der christlichen Kunst in Spanien" von J. D. Passavant. Friedrich Waagen, der in seinen letzten Lebensjahren Madrid besuchte, erkannte in Velázquez „den größten Maler, der je gelebt hat". Nachdem durch diese und andere Schriften Kunstkreise in allen Ländern auf Velázquez hingelenkt waren, entwickelte Eduard Manet seine Kunst aus dem Studium des Velázquez. 1867 gewann Carl Justi von dem berühmten Papstbildnis in der Galerie Doria einen so tiefen Eindruck, daß er sich zu ausgedehntem Studienaufenthalt in Spanien entschloß. Als ihr Ergebnis erschien 1888 das bedeutende Werk „Diego Velázquez und sein Jahrhundert", in dem das Gesamtwerk des Velázquez psychologisch analysiert und aus den Zusammenhängen der spanischen Geschichte und Kultur gedeutet wurde. Diese geistesgeschichtlich umfassende Monographie, in der auch die anderen Meister Spaniens charakterisiert sind, blieb Jahrzehnte hindurch unbestritten und maßgebend. Fünf Jahre vorher, im Jahre 1883, hatte der Amerikaner Charles B. Curtis in London „A descriptive and historical catalogue of the works of Velázquez and Murillo" herausgegeben, der den großen spanischen Meistern in der angelsächsischen Literatur breiteres Ansehen verschaffte. Da inzwischen auch die Spanier selbst die Erforschung des goldenen Zeitalters ihrer Kunst aufgenommen hatten, folgte, durch den Eifer der Vervielfältigungsanstalten, eine allgemeine Weltpopularität für Velázquez, Murillo und Ribera. Dann aber entdeckte Maurice Barrès den Greco. Sein 1912 erschienenes Buch bewirkte eine Umwertung der spanischen Malerei. Velázquez trat hinter dem Griechen Theotokópuli zurück. Julius Meier-Graefe setzte Velázquez und Murillo herab. „Das Prestige dieses Mannes", schrieb er über Murillo, „ist doch wohl das schlimmste Ergebnis der Verlogenheit unserer Kunstgelehrten. Welche Hekatomben von Begeisterung wurden vor seinen Bildern geopfert." El Greco erschien ihm als der wahre, der einzig-originale Maler Spaniens. Fast gleichzeitig veröffentlichte der Münchener Kunsthistoriker August L. Mayer Einzelstudien und eine zusammenfassende, sachlich-nüchterne Geschichte der spanischen Malerei, in der alle erfaßbaren Künstler historisch und geographisch eingeordnet wurden. August L. Mayer breitete ein reiches, bisher völlig unbekanntes Material aus. Als besonders durch seine Forschungen die Gelehrten angeregt wurden, sich intensiv der Erforschung der spanischen Kunst zuzuwenden, stellte sich heraus, daß bisher viele von ihnen der spanischen Kunst gegenüber einen falschen

Blickpunkt eingenommen und ihr einen Maßstab angelegt hatten, der ihr niemals gerecht werden konnte. Meier-Graefe hatte die spanische Kunst vom Pariser Impressionismus aus beurteilt, Justi hatte trotz aller Geistesweite die spanische Malerei an der italienischen gemessen. Noch heute betrachten viele Spanien als italienisches Kunstkolonialgebiet, beurteilen es mit den in Italien erlernten Maßstäben und gestehen Spanien und Portugal höchstens gelegentliche Abweichungen von Italien zu. Diese Art der Einschätzung erklärt sich daraus, daß die meisten deutschen Kunsthistoriker über Italien nach Spanien gelangen, außerdem die Mehrzahl von ihnen aus protestantischem oder humanistischem Lager hervorgegangen ist und, katholischer Weltanschauung fernstehend, für die gegenreformatorischen Wesenszüge der spanischen Malerei wenig Sinn hat; eine Ausnahme bildet Werner Weisbach. Er fußt, wie die besondere Geschichte und Geographie der iberischen Halbinsel es verlangen, in seinen Deutungen auf den zeitgeschichtlichen Zusammenhängen der spanischen Kunst, auf ihren religionspsychologischen Grundlagen. Während die meisten früheren Gelehrten als Zentrum der klassischen spanischen Malerei Madrid annahmen, sah er in der hauptstädtischen Malerei ein Sondergebiet, das inselartig innerhalb der gesamten spanischen Kunstgeschichte liegt. Dieser inselartige Charakter wird noch deutlicher in dem ausgezeichneten Buch von Ludwig Pfandl „Spanische Kultur und Sitte des XVI. und XVII. Jahrhunderts“ betont. Gleichzeitig wird in dieser Geistesgeschichte Spaniens überzeugend erklärt, daß die ganze dortige Kultur und Kunst außerhalb der höfischen Hauptstadt einzig und allein durch das katholische und im besonderen das gegenreformatorische Ethos bestimmt wurde.

Kein kulturhistorisches Gebiet wie das spanische fordert so zwingend, wenn nicht katholisches Mitempfinden, so doch einen hohen Grad von Einfühlung in die katholische Weltanschauung. Da das lange Zeit verkannt wurde, da ferner zum Teil auch aus dieser Ursache die Madrider Kunst innerhalb der gesamten spanischen Kunstgeschichte überschätzt wurde, sind schiefe und einseitige Urteile über das Wesen der spanischen Kunst in Umlauf gebracht. Daß sie endlich außer Kurs gesetzt worden sind, ist in erster Linie katholischen Gelehrten zu danken, die in neuester Zeit sich auch der Erforschung und Deutung der spanischen Geistesgeschichte zugewandt haben; ferner dem Münchener Gelehrten August L. Mayer, der die erste zusammenfassende Geschichte der spanischen Malerei schrieb und nicht nur Madrid, sondern auch die kleineren und kleinsten Kunstzentren mehrfach besuchte. In der Einleitung zu seinem zweiten Band schrieb er:

„Der Wirklichkeitssinn und das starke religiöse Empfinden ist von jeher der Grundzug der spanischen Kunst gewesen. Diese Vereinigung, die mit einem gewissen Mangel an Phantasie verbunden ist, hat es mit sich gebracht, daß die Spanier ein ganz eigenartiges, merkwürdig persönliches Verhältnis zu himmlischen Dingen besitzen. Sie sind hier im Grunde genommen den Griechen etwas verwandt, so paradox dies auch scheinen mag. Sie fühlten sich der Madonna und allen Heiligen unendlich nahe, da sie stets mit ihnen und in ihnen lebten; und so zwangen sie sich den Himmel auf die Erde nieder.“

Die durch dauernde Kämpfe um Selbsterhaltung gegenüber der griechisch-römischen Klassik dramatisch bewegte Kontinuität der spanischen Kunst, die auch A. L. Mayer betont, prägt sich als wesentlichster Charakterzug jedem auf, der die Kunststätten und Galerien des Landes bereist, von romanischen Kathedralen in gotische Dome geht, dann wieder vor Platereskenfassaden steht und endlich die letzten Höchstleistungen spanischen Geistes, Barockskulpturen und Barockbilder, auf sich wirken läßt. August L. Mayer schrieb einleitend zu seinem Album spanischer Barockplastik: „Die spanische Plastik leitet von der Gotik unmittelbar in



den Barock über. Der Barock bedeutet für Spanien die natürliche Fortsetzung der spätgotischen Kunst, ebenso wie in der spanischen Architektur die Renaissance erst sehr spät durchdringen konnte. Die italienische Klassik lag Spanien fast ebensowenig wie den Deutschen." Er fuhr dann fort: „Wenn in Deutschland die nationalsten Werke gerade im Zeitalter der Spätgotik und des Rokoko geschaffen wurden und in diesen beiden Stilen das nationale Kunstempfinden besonders kräftig zum Ausdruck kam, finden wir in Spanien eine verwandte Erscheinung." Die letzte These und die Parallele zu Deutschland sind neu, wenn auch die Oppositionsstellung Spaniens zu Italien schon früher gelegentlich betont wurde und in solchem Zusammenhang dann die mediterranen Bauwerke im Lande als Fremdkörper bezeichnet worden sind. Edmondo de Amicis nannte 1874 den Palast Karls V. einen verbrecherischen Einfall und verächtlich „una baracca". Ähnlich urteilten einige Jahrzehnte später die Franzosen Viardot und P. L. Imbert. Carl Justi dagegen, ganz auf die italienische Renaissance-Ideologie eingeschworen, gab aus seiner überlegenen Weisheit zwar zu, daß der Bau nicht in die Alhambra passe, verteidigte aber seine lateinische Schönheit. Für ihn war er eines der vielen Siegesmäler des römischen Villenbaustils, dessen Triumphzug durch alle Länder ihm als historische Notwendigkeit erschien. Weder Justi noch Otto Schubert in seiner Geschichte des Barock in Spanien empfanden, daß in Monumentalbauten, wie dem Palast Karls V. und dem Escorial, ein landfremder, absolutistischer Herrscherwille mit diktatorischer Gewalt sich über das Nationale hinwegsetzte und tragische Konfliktsstoffe im Lande auslöste. Mag man ästhetisch sich stellen zu diesen Bauten, wie man will, niemand kann leugnen, daß sie unspanisch sind. Die lapidaren Inschriften über den Portalen sind Zeugnisse für die unerbittliche Strenge des Herrscherwillens, die ganze Anlage des in Gent geborenen und in den Niederlanden erzogenen Kaisers beweist, daß Karl V. die Antinomien zwischen der europäischen und asiatischen Gefühlswelt fremd geblieben sind; denn sonst hätte er nicht mitten in diese zartfarbige Filigranarchitekturwelt jene massive Burg italienischer Herrengesinnung setzen können. Auch Philipp II. war keine Inkarnation der spanischen Volksseele, sondern als blonder Sproß der Habsburger Dynastie ein typischer Repräsentant des rücksichtslosen, brutalen Absolutismus, dem nur an der Festigung und Repräsentation der Macht seines internationalen Fürstengeschlechts gelegen war. Kein Wunder, daß der monumentalste Bau, den er ins Leben gerufen hat, der Escorial, der Kirche, Kloster, Museum, Bibliothek und Mausoleum zugleich ist, nicht im spanischen Geist gehalten wurde. Der Leidensgeschichte eines römischen Märtyrers, dem Rost des heiligen Laurentius, ist der Grundriß nachgebildet; die Bauausführung lag in den Händen des in Rom gebildeten Juan Bautista de Toledo, der viel für den Vizekönig von Neapel gearbeitet hatte, und Juan de Herrera, der sich in Brüssel und Italien Architekturkenntnisse und Bauprinzipien erworben hatte. Beide, früh in den Dienst selbstherrlicher Herrschernaturen gezogen, wurden durch die Umstände und Philipps II. Natur dahin gedrängt, im Escorial ein Wahrzeichen des weltumspannenden Absolutismus zu schaffen, das inmitten der bewegten kastilischen Landschaft kalt, kahl, nüchtern, ohne Anmut dasteht, ein Mittelding zwischen Kaserne und Gefängnis. „Am Escorial", schreibt Carl Justi, „scheint eigentlich wenig mehr spanisch als der Stein." Dieser beiläufigen Bemerkung widerspricht die sich über mehrere Seiten hinziehende Anerkennung der Durchführung des Baugedanken. Justi nahm die lateinische Klassik so als Wertmaßstab, daß er die Schwunglosigkeit der spanischen Renaissance-Eklektiker nicht empfand. Marcel Dieulafoy dagegen hat das geistesgeschichtliche Problem, das in dem Antagonismus zwischen dem spanischen Volksgeist und dem spanischen Absolutismus liegt, erfaßt, indem er in seiner Geschichte der Kunst Spaniens und Portugals, den Bau nur kurz behandelnd, schrieb: „Das königliche Kloster von San Lorenzo drückt mit



seiner traurigen Granitmasse auf die ganze Epoche, die mit der Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza ihren Abschluß findet ... Obwohl die kalte und nackte Architektur des Escorial mit dem künstlerischen Geist der Nation in Widerspruch stand, war sie doch ein halbes Jahrhundert lang die herrschende." Für die Ausstattung der Altäre und Kirchengewölbe, Kreuzgänge, Treppenhäuser, Kapitel- und Speisesäle waren unzählbare italienische Künstler berufen worden. Durch seine Gesandten ließ der König Architekten, Bildhauer und Maler in Rom, Florenz, Genua und Mailand anwerben, und zog die Carducci, Caxesi, Cincinnati, Castello, Rizi u. a. in sein Land, deren Wirksamkeit sich nicht allein auf den Escorial beschränkte. Durch die Masseneinwanderung fremder Künstler wurde die eigene Produktion der Spanier erdrückt, sofern sie sich nicht den Forderungen der Fürsten beugte.

Ich bin von diesen Werken ausgegangen, weil sie am Anfang der Zeit stehen, von der hier gesprochen werden soll, weil ihr künstlerischer Charakter, ihre Entstehungsgeschichte und ihre Wirkung das ganze tragisch zerrissene Zeitalter besonders grell beleuchten.

Kann man wirklich im goldenen Zeitalter Spaniens von tragischer Zerrissenheit des Kunstlebens sprechen? Bei Justi, Schubert und Mayer findet sich nichts darüber. Otto Schubert leitet sein Buch mit einem Kapitel „Die Grundlagen des spanischen Barock" ein, in dem reiches historisches und künstlerisches Material zusammengetragen, von der geistesgeschichtlichen Problematik aber nicht gesprochen wird. Schubert reiht die Durchbruchsstationen des Italianismus in Spanien auf und sieht allein in ihnen die Entwicklungsgeschichte der spanischen Architektur. A. L. Mayer beginnt das dritte Kapitel seiner Geschichte der spanischen Malerei mit einer Charakteristik Madrids unter Philipp II., berichtet, daß die Habsburger Madrid aus einem höchst unbedeutenden Landstädtchen plötzlich und diktatorisch zum Mittelpunkt ihres gewaltigen Weltreichs erhoben, deutet auch an, daß Velázquez nicht bei der Sevillaner Schule, sondern im Zusammenhang mit dem Madrider Kunstleben zu behandeln sei, zieht aber aus diesen Tatsachen nicht die letzten Konsequenzen. Ludwig Pfandl dagegen ließ in seiner „Spanischen Kultur und Sitte des XVI. und XVII. Jahrhunderts" in Sperrdruck setzen, daß Velázquez den Geist seines Volkstums und seines Jahrhunderts nicht verkörpert habe. „Kein einziges seiner Gemälde versinnbildlicht in der Tat so recht augenfällig eines der Ideale, denen die Nation anhing, kein einziges ist ein lautes und offenes Bekenntnis zu dem effektbeherrschten Realismus jener Gesellschaft ... Wer darum in Velázquez den Brennpunkt national-spanischer Kunst erblickt, der ist meiner Ansicht nach gründlich fehlgegangen, denn er hat das Wesen der spanischen Seele nicht erfaßt." Mayers sozusagen nebensächlich angedeutete These wird hier entschieden aufgenommen, offen bis in ihre Konsequenzen durchgeführt. Das Letzte aber blieb immer noch ungestaltet: Der Gegensatz in Weltanschauung und Ausdrucksform zwischen der Hauptstadt, dieser Zwingburg des Absolutismus, die in Architektur, Plastik und Malerei eine repräsentative Universalsprache suchte und fand, und den altspanischen Provinzen, in denen die geistigen Erbgüter des spanischen Volkes in unverminderter Kraft weiterwirkten. Dieses Volkes, in dem Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit miteinander kämpften, das die subtilsten irrationalen Dinge konkret bis zur Abtastbarkeit erlebt, das in seiner Glaubensinbrunst, Ekstase und Mystik durch die ratio erhellt und sie durch faustische Apokalypsenstimmung vertieft. Mag sein, daß Spanien im goldenen Zeitalter zur Bändigung seines Individualismus politisch den kategorischen Imperativ des Absolutismus nötig hatte, zugegeben, daß ohne Velázquez die Herrscherattitüde und die königliche Repräsentation in Europa niemals herrlich-große, gebietende und weltwirkende Gestalt gewonnen hätte; darum aber kann die tragische Zerrissenheit der spanischen Nation im XVI. und XVII. Jahrhundert nicht geleugnet werden. Im

Gegenteil: sie muß unterstrichen, betont werden; denn auf ihr beruht letzthin die ganze Größe der spanischen Kunst. Ohne sie ist Velázquez nicht zu begreifen, denn er hat alle die nationalen Anlagen seines Volkes: das innere Pathos, den Lyrismus, den Drang, Metaphysisches sinnfällig zu machen, in sich überwunden und im Banne des Madrider Hofes Heroisierungen eines Menschentypus geschaffen, den jeder spanische Christ aus dem Volke als Blasphemie empfindet; denn nach spanischer Auffassung soll und muß in jedem Kunstwerk die Unruhe zu Gott sichtbar werden; sonst ist es im erhabensten Sinne würdelos. Würdelos aber ist es, Gott durch einen irdischen Herrscher zu ersetzen und diesen Herrscher in solcher Größe und Ruhe vorzustellen, wie Velázquez es getan hat. Solche Gedanken findet man in den früheren Aufsätzen von Amicis. Auch andere haben von Toledo und Sevilla aus gegen das neugeschaffene Zentrum polemisiert. Der Madrider Hof baute ein Reich von dieser Welt auf, in dem die Sehnsucht im Irdischen befriedet werden sollte, und wenn er sich der Inquisition bediente, so geschah es nicht aus Glaubensfanatismus, sondern aus der Blasphemie irdischer Tyrannengelüste.

Der tragische Zwiespalt trat in Spanien im XVI. und XVII. Jahrhundert nicht zum erstenmal in Erscheinung. Der gleiche Antagonismus zieht sich in wechselnden Formen durch die ganze Geschichte des Volkes. Die Hauptetappen müssen wenigstens angedeutet werden, wenn man die tieferen Grundlagen des Barock fassen will. Man muß sich darüber klar werden, daß die Geistesgeschichte Spaniens ein dauernder Kampf um Selbstbehauptung der eigenen Psyche ist: zuerst Niederringung des griechischen Einflusses, dann Protest gegen Rom; es folgte Abwehr, Überwindung, Eingliederung der alles verschweigenden Seele Asiens und endlich Protest gegen den alles glättenden und verklärenden Geist der heidnischen Renaissance Italiens, durch den der estilo ornamentado und das expressive Verlangen der Spanier unterbunden werden sollte.

Grübler, die die Wildheit ihrer Phantasie sublimieren, sind die Spanier. Darum trieben sie von früh auf das Bewegte, Erregte, Ausschweifende ihrer Phantasie durch die ratio bis in letzte Konsequenzen. Das bestätigen auch Jean Baelen in seinem klugen Aufsatz „Notes sur le caractère espagnol“ (Mercure de France, 15. III. 1925) und Jean Cassou in seiner tiefdurchleuchteten Studie „Spanien, ein geistiger Wert“ (Wissen und Leben, XI. 1925); er schreibt: „Die spanische Ironie ist von schwer vorstellbarer Wildheit und Tiefe. Mit welcher Freude genießt sie es, wenn ihr mitten durch die perspektivischen Entstellungen und Zerrbilder, in denen sie ihr Spiel treibt, die Welt entwischt.“

In Santiago de Compostella wird man dauernd zwischen Rationalismus und Irrationalismus hin- und hergerissen. Das lateinische Kreuz des Grundrisses, die Drei-Konchen-Anlage des Chores, die Säulenbündel, die das Hauptschiff tragen, die Trompenkuppel sind von jener statischen Klarheit, die der mediterranen Romanik eigen ist; in den Skulpturen dagegen bricht die Dynamik der spanischen Seele durch, die das Göttliche auf die Erde herab- und die Menschen ins Göttliche hinaufzwingen will, jene transzendente Mystik, die das Endliche als Spiegelbild des Unendlichen auffaßt, die die wahre Sinngebung der Dinge im Himmlischen erkennt und gleichzeitig die Sinnlosigkeit des Irdischen an sich empfindet: Neben Figuren von ungeheurer Ausdrucksgewalt stehen abenteuerliche Verschlingungen von Menschen- und Tierleibern als Gestaltbildungen des Sinnlosen. Wer noch zweifelt, ob hier oder dort sich die spanische Seele in ihren letzten Tiefen, in ihrer wahren Ursprünglichkeit offenbart, braucht, wenn ihn die ungeheuere Ausdrucksgewalt dieser Figuren nicht zum Jasagen mitreißt, nur vor die Fassade der Kathedrale zu treten, die Fernando de Casas y Nova im Jahre 1738 geschaffen hat. Die exotische Märchenpracht der Dekorationsmotive, der prachtvolle Aufbau der mehrfach durchbrochenen,



mit durchbluteten Gestalten reichgeschmückten Fassade, die rasche Vertikalbewegung der sich kühn verjüngenden Türme sind aus dem gleichen Geist geschaffen wie die seelisch gespannten, mit Gefühlsinhalten beladenen Heiligenfiguren der Vorhalle in der romanischen Epoche. In beiden Perioden ist die Quelle der Kunst jene transzendente Mystik, die auch die „Lebendige Liebesflamme" des Johannes vom Kreuz durchglüht, steht das Ästhetische ganz im Dienst des Religiösen, sind die Vorstellungen der sehnsüchtigen Seele in eine imaginative Gegenständlichkeit gebannt. In Santiago de Compostella, vom Äußeren ins Innere hin- und hergehend, gewinnt man den geschlossensten und tiefsten Eindruck von der Kontinuität des spanischen Volksgeistes, der in freier Triebentfaltung das ästhetische Erlebnis ins religiöse Erlebnis vertieft und in allen Gestaltbildungen letzte Verzweiflungen und letzte Seligkeiten sichtbar machen will. Eine ästhetisch und religiös reizbare Natur muß in Santiago de Compostella den einheitlichen Urgrund der Romanik und des Barock empfinden. Bestätigungen für diese Erkenntnis findet man in San Isidoro in León und in den vielen gotischen Kirchen, die barocke Einbauten erhielten oder im Barockstil umgebaut oder erweitert wurden. Die Einheitlichkeit der Raumschöpfungen wurde nicht gestört, Plastiken aus den verschiedenen Perioden wirken wie ältere oder jüngere Geschwister aus gleichem Seelenklima. Hat man das beim Durchwandern der spanischen Kunststätten erkannt, so zweifelt man nicht mehr, daß die tiefsten, Kraft spendenden Wurzeln des spanischen Barock in der spanischen Volksseele selbst, in der großen religiös- und kunstgeschichtlichen Vergangenheit des Landes liegen und daß die italienischen Anregungen im Zeitalter des Barock für den inneren Geist der spanischen Kunst unbedeutend sind, zumal dem geschärften Gefühl auch außer dem Palast Karls V. und dem Escorial alle Bauten und Bildwerke italienischer Herkunft als Fremdkörper auffallen, die man — ich möchte fast sagen — im Dunklen erkennt. Man gewinnt falsche, schiefe Erkenntnisse, wenn man mit in Italien geschliffenen Brillengläsern die spanische Kunst zu erfassen versucht. Man kommt zu ebenso unzutreffenden Urteilen, wenn man vor jeder Fremdartigkeit, vor jeder Exotik den Ruf Afrika oder Asien ausstößt. Welcher Anteil in früherer Zeit Asien am Aufbau der spanischen Baukunst zuzusprechen ist, hat Dieulafoy in seinem schon erwähnten Buch mit bewundernswerter Gründlichkeit dargestellt. Daß damit eine nicht mehr zu enträtselnde Blutzufuhr aus asiatischen Gebieten verbunden war, muß als sicher angenommen werden. Das gleiche trifft auf Afrika zu. Arabische Nachwirkungen sind heute noch in gewissen Lautbildungen, sprachlichen Wendungen, religiösen Riten, sozialen Gewohnheiten zu erkennen; allein sie dürfen nicht überschätzt und die fränkischen, westgotischen und keltischen nicht unterschätzt werden. Während die Alhambra- und die Alcázarbauten in den verschiedenen Städten arabischen Ursprungs sind, und von ihnen asiatische Einflußwellen ausgingen, bieten die fünfundzwanzig Priorate der Cluny-Abtei auf spanischem Boden, die sechstausendneunhundert nordischen Santiago-Pilger im XIV. Jahrhundert, die Meister de Colonia, die in mehreren Geschlechtern ununterbrochen die fábrica de la Catedral in Burgos geleitet haben, die nordfranzösischen Baumeister in León und Toledo, und vor allem der gewaltige Zuzug flandrischer, rheinischer und schwäbischer Künstler um die Mitte des XV. Jahrhunderts einen Gegenstrom, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, zumal diese Nordländer bis nach Sevilla hinuntergelangten, wofür die deutsche Aufschrift auf dem Kreuzigungsbild von 1538 im Sevillaner Dom ein schönes und ergreifendes Dokument ist: „Warlich diser Mensch Ist Gottes Sun Gewest; Vater In dein Hendt Befil Ich Mein Geist."

Ludwig Pfandl hat in seinem schon erwähnten Buch in großen Zügen ein anschauliches Bild von der spanischen Religiosität im XVI. und XVII. Jahrhundert entrollt, das nachgelesen zu werden verdient, will man die unmittelbaren Grundlagen der Barockkunst erkennen. „Asketik



und Mystik entstanden in Spanien aus der Stimmung des Zeitalters Philipps II.," heißt es dort, „aus dem Drang nach Verinnerlichung, tridentinischem Konzilgeist und gegenreformatorischem Eifer. Auf dem Wege der Erneuerung klösterlichen Lebens und strengeren Ordenszwangs suchte man die in der Gesellschaft Jesu verkörperte äußere Mission durch eine innere zu stützen und zu stärken; denn Lockerung klösterlicher Zucht und Strenge schien ihren Führern die eigentliche Ursache der aus dem Norden kommenden Abfallsbewegung zu sein." Pfandl charakterisiert im Anschluß an diese einleitenden Sätze Ignatius von Loyola, dessen Exercitia spiritualis „die Überwindung und Beherrschung der Affekte zum Mittel und die Willensvereinigung mit Gott zum Endzweck hat", Luis de Granada und Luis de León, die Verfasser asketisch-mystischer Volksschriften, die flammende Gebetsbetrachtung von Petro de Alcántara, Juan de los Angeles, Teresa de Jesús und Juan de la Cruz. Die Eingangsstrophe der „Lebendigen Liebesflamme" des letzteren, die kürzlich in neuer schöner Übertragung im Münchner Theatinerverlag erschien, lautet:

> O Liebesflamme, die mir Leben spendet,
> und die mir schlägt so zart manch tiefe Wunde
> in meiner Seele allertiefstem Grunde!
> Schon ist das Schreckliche in Lust gewendet,
> Mach' Schluß, falls mir dein Wille diesen gebe.
> Zerreiß der süßen Einigung Gewebe.

Protestanten werden diese Verse nicht als Einleitung zu einem „Gesang der Seelen in der innigsten Vereinigung mit Gott" auffassen. Die Wortwahl ist irdisch, die Bilder von sinnlicher Erotik. Der Gesang war für Dona Anna de Peñalosa bestimmt. Nur wer die Mystiker kennt, wer die psychologischen Untersuchungen über das Phänomen der Gnade von Roupain und Gonzague Truc gelesen hat, wird empfinden, daß die Verse Ausdruck für jene euphorische Erhöhung der Seele sind, die als Gnade bezeichnet wird. Ein so wenig orthodoxer Interpret des Johann vom Kreuz, wie Jean Baruzi, der kürzlich ein tiefes Buch über den spanischen Mystiker geschrieben hat, in dem er seine Erleuchtungen psychologisch zu deuten versuchte, schreibt: „Son système mystique est rigoureusement et métaphysiquement un retour vers l'un retour de l'âme et dans la mesure où sa doctrine concerne la nature et elle-même et non pas seulement la nature réfléchie en notre être — retour des choses en Dieu même."

Johann vom Kreuz, der öffentlichen Sittenlosigkeit seiner Zeit, der sinnlichen Leidenschaft der Spanier eingedenk, auf die auch Pfandl hinweist, geht von sinnlichen Bildern aus, die den Menschen durch die göttliche Gnade in die immaterielle, reine, übersinnliche Sphäre überleiten sollen. Er fängt gewissermaßen die Sinnlichkeit ein, um den Menschen auf dem Wege über die Exercitia spiritualis oder seiner Erläuterungen der einzelnen Strophen zu kosmischem Enthusiasmus und über ihn hinaus zu immanenter Mystik hinüberzuziehen, die endlich leicht und sanft in transzendenter Mystik aufgeht. Es ist wertvoll, sich über diesen Weg religiöser Erhebung Rechenschaft zu geben, wenn man spanische Barockkunst mit ihrem „Verismus" verstehen will. Verismus — eine aus der italienischen Kunstgeschichte abgeleitete Begriffsbildung — ist ein unzulängliches Wort für das Wachsfigurenartige, Filmhaftdeutliche und Handgreifliche im spanischen Barock. Wenn man den Begriff des Verismus relativistisch anwendet, mag es noch angehen; aber man muß zugleich von den Gefühlsinhalten sprechen, die sich in spanischen Skulpturen und Gemälden spannen. Wollte man die Verse des Johann vom Kreuz als veristisch bezeichnen, so käme das einer Blasphemie nahe. Im Grunde genommen ist diese Lyrik aber nichts anderes als ein poetischer Text für spanische Barockskulpturen und Bilder: das Symbol



für den christlichen Eros, in dem die göttliche Gnade die Erkenntnis des Eros einschließt. Den „innigen Träumen" in Johann vom Kreuzens Gedichten entspricht die milde, sanfte Gestalt der Immaculata in Bild und Stein, den „Feuerbränden, die lieblich mich durchbeben", die inbrünstige Haltung anbetender Heiliger, der vielfältige Hinweis auf Wunden, der durch Pfeile zerrissene Leib von Märtyrern.

Der Spanier, dessen Augen geschärfter und sinnlich reizbarer sind als die des Nordländers, braucht als Ausgangspunkt übersinnlicher Erhebung die unmittelbare Erscheinung der Dinglichkeit. So liegen einerseits in der alles abtastenden Augensinnlichkeit der Spanier, andererseits in der tiefen religiösen Intensität, die aus der Betrachtung der Realität eine Irrationalität ableitet, in der sich alles Menschliche vergöttlicht, die seelischen Grundlagen des spanischen Barock. Den spanischen Betrachter der Barockkunst darf man nicht außer acht lassen, wenn man über sie spricht. Er sieht die Erscheinungsformen wie Don Quichotte die Windmühlen, steigert sie, wie jener die Windmühlen zu Gespenstergiganten, kraft seiner metaphysischen Wesenszüge ins Große, Überirdische, Allgemeingöttliche.

1. Toledo.

Domenico Theotokópuli (El Greco).

Es war notwendig, für die schwer zugängliche Barockmalerei Spaniens in einer allgemeinen Einleitung die ihr zugrunde liegende seelische Struktur des Volkes herauszuarbeiten und Belege dafür zu erbringen, daß diese Zeitstimmung nicht nur der religiösen Malerei, der religiösen Skulptur und der Kirchenarchitektur, sondern auch der Dichtkunst und Philosophie zugrunde lag. Insofern gab es im spanischen Barock geistige Einheit. Nach dieser Klarstellung erübrigt es sich, auf die Ausläufer des Italianismus einzugehen, zumal sie vor dem zu behandelnden Zeitrahmen lebten und wirkten. Auch Theotokópuli gehört strenggenommen nicht in den Zeitabschnitt, der hier beleuchtet werden soll. Wenn er trotzdem hier gewürdigt wird, so ist dafür allein der Umstand maßgebend, daß der geistige und formale Ausdruck des spanisierten Griechen die Ouvertüre zur spanischen Barockmalerei bildet.

Domenico Theotokópuli wurde um 1547 in Candia auf Kreta geboren. Er verließ frühzeitig die Heimat und kam nach Venedig. Dort trat er als Schüler in Tizians Werkstatt ein und half an dessen Lorenzmarter mit. Das hat Tizian 1567 in einem Schreiben an Philipp II. bestätigt, in dem er den jungen Kreter dem König von Spanien empfahl. Neben Tizian scheinen auch Tintoretto, Bassano und Veronese auf Theotokópuli gewirkt zu haben. Bald aber trieb es ihn von Venedig aus weiter. Er ging nach Rom und soll dort durch ein Porträt des berühmten Miniaturisten Julio Clovio Aufsehen erregt haben. Im November 1570 empfahl ihn Clovio dem Kardinal Alexander Farnese mit folgenden Worten: „Es ist ein junger Candiote angekommen, ein Schüler Tizians, der mir nach meinem Urteil ausgezeichnet erscheint in der Malerei, und unter anderem hat er ein Selbstbildnis gemacht, das bei allen Malern Roms Aufsehen erregt." Trotz dieser Empfehlung und trotz seiner Erfolge verließ er auch Rom bald wieder. Er scheint durch Oberitalien, bald hier, bald dort rastend, nach Spanien gereist zu sein. Dokumente geben Aufschluß über seine Niederlassung in Toledo im Jahre 1577: erstens erhielt er am 2. Juli 1577 eine Zahlung für die „Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg". Zweitens hatte am 11. September 1577 el Greco Entwürfe zu den drei Hauptretablos für die Kirche des Klosters So Domingo el Antiguo eingereicht; endlich ist die „Himmelfahrt Mariä" in Chicago 1577 datiert. 1579 vollendete er die Klostergemälde und „el Espolio", das jetzt der Pinakothek in München gehört. El Greco versuchte, die Aufmerksamkeit des Hofes zu erwecken und zur Ausschmückung des Escorial herangezogen zu werden. 1578 porträtierte er den Bildhauer Pompeo Leoni, der maßgebenden Einfluß auf Philipp II. hatte. Im April 1580 erhielt er einen ihm erwünschten Auftrag. Vor der endgültigen Bestellung sollte er eine Probearbeit einreichen. „Der Traum Philipps II." (Escorial) fand den Beifall des Königs, jedoch das Altargemälde selbst für die Schloßkapelle des Escorial „Der Martertod des heiligen Mauritius und der thebaisçhen Legion" wurde vom König verworfen. Dadurch erledigten sich alle weiteren Aussichten Theotokópulis am Hofe in Madrid. In diesem Mißerfolg el Grecos trat zum erstenmal der



Gegensatz zwischen den höfischen Kreisen der Hauptstadt und dem übrigen Spanien in Erscheinung. Während der Maler äußere Erfolge in Madrid gesucht hatte, fand er in der kirchlichen Hauptstadt des Landes sich selbst. Toledo entschädigte ihn. El Greco erhielt zahlreiche Porträtaufträge. 1586 wurde er gebeten, für die Pfarrkirche So Tomé das Begräbnis des Grafen Orgaz zu malen, 1593 für das Colegio Da Maria de Aragon in Madrid die Taufe, Kreuzigung und Auferstehung Christi (jetzt im Prado). Zwischen 1597 und 1599 schuf er eine Folge von Gemälden für die Capilla de S. José in Toledo. Zwischen 1600 und 1604 entstanden mehrere Altar- und Deckengemälde für die Kirche des Hospitals de la Caridad in Illescas. In seinen letzten Lebensjahren arbeitete er für die Kirche des Hospitals de S. Juan Bautista. Neben diesen größeren Arbeiten malte er dauernd Bildnisse und zahlreiche religiöse Bilder kleineren Formats für Freunde und Verehrer seiner Kunst in Toledo, vereinzelt auch Landschaften. Gelegentlich wirkte er als Bildhauer, Architekt und Theoretiker. Pacheco, der Lehrer des Velázquez, der ihn als alten Mann in Toledo besuchte, nannte ihn einen großen Philosophen. Seine Vielseitigkeit ergab sich aus dem großen Ansehen, das er in Toledo genoß, wo er mit allen führenden Geistern Beziehungen unterhielt. Er beschäftigte mehrere Schüler und Gehilfen, unter denen Preboste der begabteste war. Manche Bilder, die in Privatsammlungen oder im Kunsthandel unter dem Namen des Meisters gehen, mögen von diesem, seinem treuesten Mitarbeiter stammen. Preboste versuchte nach dem Tode Theotokópulis im Jahre 1614 mit dessen Sohn Jorge Manuel, der schon in den letzten Lebensjahren des Vaters als Gehilfe bei ihm tätig gewesen war, die Werkstatt weiterzuführen. Aber der finanzielle Zusammenbruch des Ateliers nach el Grecos Tode und die mangelnde Begabung seiner Nachfolger verhinderten jede Aussicht auf materielle und künstlerische Erfolge. Auch seine Schüler Luis Tristán und Juan Bautista Mayno brachten es zu nichts. Wenige Jahrzehnte nach dem Tode el Grecos geriet sein Name in Vergessenheit. Er blieb bis gegen Ende des XIX. Jahrhunderts im Dunkeln. Es ist nicht ohne Interesse, Carl Justis Beurteilung des Greco wenigstens auszugsweise kennenzulernen, denn er gibt den typischen Standpunkt der internationalen Gelehrtenwelt aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts wieder: „Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein malerisches Genie und die Bewegung, die er in die spanische Malerei brachte, wie durch die beispiellose und rätselhafte Entartung, der er rasch verfiel. Bisher kannte man ihn nur seit seinem Auftreten in Spanien. Er muß eine vortreffliche Erziehung genossen haben. Pacheco, der ihn im Alter kennenlernte, nennt ihn einen ‚großen Philosophen', voll geistreicher, auffallender Ausdrücke; er hatte eine Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst verfaßt. In seinem Gemälde „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel" setzte er in die untere Ecke vier Halbfiguren, deren drei man auf den ersten Blick wiedererkennt: Tizian, Michelangelo, Julio Clovio; der vierte, ein Jüngling mit langen Haaren, scheint Raffael vorzustellen. Ein Tribut des Dankes an die, so ihn zu dem gemacht haben, was er ist: zwei verstorbene und zwei noch in hohem Alter lebende ... Auch dieser so un- und antigriechische Greco, früher immer als Verwirrungserscheinung beurteilt und besprochen, hat in unserer Ära die Rettung seiner Rehabilitation erlebt. Zeugnisse hierfür aus dem Munde von Künstlern und Laien sind Legion; er ist in der Tat ein Prophet der Modernen. Kaum hat er ihnen etwas zu erfinden übriggelassen, — bis auf jene Pariser Parodien des evangelischen Gastmahls durch zweideutige Tafelrunden in modischen Kostümen. Die Fügung des Zufalls hat in das Zeitalter Philipps II. einen Typus gereiht, der sonst schwerlich irgendwo in Europa hätte aufkommen können, denn in jenen Jahrhunderten wurden die Entgleisungen problematischer Naturen durch Überlieferung, Bildung und das Ansehen der die Künstler beschäftigenden Klassen in Schranken gehalten. Erst seit man Regel und Tradition förmlich perhorreszierte und rücksichtslose Hingabe bevorzugter wie beschränkter und roher Naturen an ephemere Anwandlungen als Heilsweg pries, und die Weisen den Leuten die Gefangennehmung des Auges unter den Gehorsam des Glaubens mit Ernst predigten, war der Boden für Reinkulturen psycho-physischer Verirrungen und ihre Vervielfältigung durch Eitelkeit und Nachahmungstrieb hergestellt. Da fühlt sich die Kritik nicht mehr kompetent und möchte dem Seelen- und Augenarzte die Deutung anheimstellen."

Es sind also Beweise vorhanden, die auch Justi schon kannte, daß el Greco erste Anregungen in Italien fand. Der Einfluß Raffaels ist sichtbar. Ein Vergleich zwischen dessen Predigt Pauli und el Grecos Frühbild „Die Heilung des Blinden" gibt die Bestätigung. Das Gemälde, das sich kompositionell an Raffael anschließt, wurde lange Zeit unter dem Namen Tizians geführt, weil es in der ganzen Farbengebung nach venezianischen Prinzipien angelegt ist. Ebenso venezianisch ist der Farbencharakter eines zweiten Jugendwerkes, „Stigmatisation des heiligen Franziskus", bei dem man Bassano und Tintoretto als Paten erkennt. Bemerkenswert für die geistige Haltung des Künstlers ist, daß er schon in seinen italienischen Wanderjahren das Franziskus-Motiv aufgegriffen hat. Das kann keine äußerliche Konzession

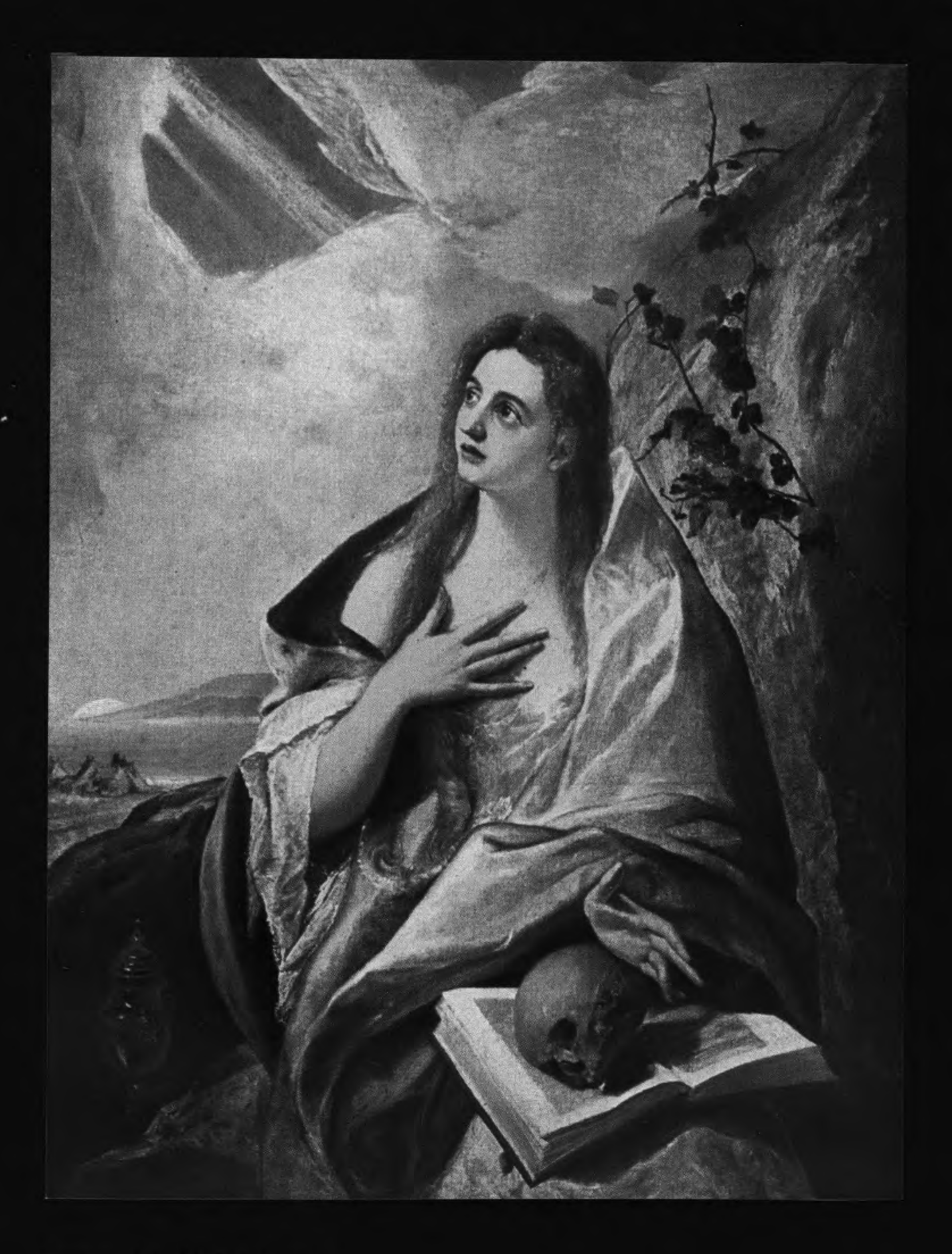




Abb. 161. Greco, Stigmatisation des heiligen Franziskus. Privatbesitz.

an die Zeit gewesen sein. Die Franziskus-Gestalt und -Legende muß von vornherein tief auf das religiöse Gemüt el Grecos gewirkt haben, denn die Geschichte dieses Heiligen beschäftigte den Künstler sein ganzes Leben hindurch. Manuel Cossio registrierte 1908 in dem von ihm zusammengestellten „Oeuvre“-Katalog allein vierundsechzig Darstellungen des heiligen Franz. El Greco kam also nicht als Humanist, als aufgeklärter Rationalist nach Spanien, sondern als Gottsucher, als ernster und schwermütiger Christ. Der seltsame Zauber Toledos, der christlichsten Stadt dieser Zeit, in der sich zwei alte Kulturen zu einzigartiger Schönheit verschmolzen haben, die Glaubensinbrunst der Toledaner haben sein durch Franz von Assisi vorbereitetes religiöses Empfinden verinnerlicht und gesteigert. Der aus Kreta Eingewanderte fand im spanischen Rom seine irdische Heimat, die würdigste Stätte, in der sein Glaubensfanatismus, sein Drang ins Metaphysische dauernd Anfeuerung und Resonanz fanden. Der gegenreformatorische Geist leitete alle Betrachtungen und Exerzitien, seine Weltdeutung und Gottesschau aus dem Ursinn des Christentums ab, das einst in dem Reich entstanden ist, zu dem auch Kreta gehörte. Vielleicht wachten in Theotokópuli alte, langverdrängte Überlieferungen seiner Geburtsstätte wieder auf, vielleicht drängten gerade sie ihn in die Hochburg der spanischen Religiosität. Jedenfalls hat das Gnadenerlebnis Toledos seine Kunst befruchtet. Geht man in historischer Folge an einigen seiner Franziskus-Darstellungen entlang, so spürt man die von Bild zu Bild wachsende Verinnerlichung, die Entwicklung einer Darstellungskunst zu einer Ausdruckskunst.

Die in Italien entstandene „Stigmatisation“ ist äußerlich, wie so viele ähnliche Fassungen des gleichen Themas, ein leerer, theatralischer Augenaufschlag, flacher Gesichtsausdruck, pathetische Gesten; der Körper, schwer und plump, erlebt die Mystik der Stigmatisation nicht mit. Äußerliches Beiwerk stört und lenkt ab. Die Landschaft zieht den Blick in die Tiefe. Lichtphänomene am Himmel zerschneiden das Bild in zwei Teile; dadurch entgleitet der Hauptgestalt das Interesse. Schon Werner Weisbach hat dieses Frühbild el Grecos zu Baroccis Stigmatisation in Parallele gesetzt. Auch die Gestalten des Italieners bleiben in Theatergesten haften. Baroccis Bild ist als Leistung eines frühen Impressionismus, als Gestaltung von Lichtphänomenen interessant, nicht aber als Spiritualisierung eines christlichen Motivs. Vergeistigung und Konzentration aller Ausdrucksformen bei der Sichtbarmachung seelischen Erlebens lernte el Greco erst in Toledo. In seinen späteren Franziskus-Darstellungen tritt die Gestalt des Heiligen ganz anders in den Mittelpunkt (Abb. 161). Sie beherrscht den Bildplan, ist in allen Teilen so durchgefühlt, daß der ganze Körper mitschwingt. Der Anblick gotischer Skulpturen Toledos — und



Greco, Hl. Magdalena.





Abb. 162. Greco, Ausgießung des Heiligen Geistes. Madrid, Prado.

nicht die Folge eines Augenfehlers, den ihm humanistische Gelehrte wiederholt angedichtet haben — verlieh seinen Körpern Streckung, Schlankheit und schwebende Leichtigkeit. Der feiste Franziskus der italienischen Epoche verwandelt sich in einen großen, hohen Körper, der, wenn er sich aufrichtete, die Bildtafel zu sprengen drohte. Auch der Kopf wird ins Ovale gezogen; die Wangen werden ausgehöhlt, die Hände spreizen sich nicht sinnlos, sondern die Arme öffnen sich leise, so daß die zurückweichenden Hände mit langen, durchsichtigen Fingern logisch die Armbewegung fortsetzen. Die ganze Haltung des Heiligen macht eine so aufrichtige, ergeben wartende Hingebung sinnfällig, wie sie der gegenreformatorische Geist als ideal empfand. Das Licht ist nicht mehr auf irgendwelchen Kulissenzauber zurückgeführt, sondern erscheint rechts oben als irrationaler Faktor, der auf eine seltsame, nicht faßbare und formal nicht zu fassende Weise den vor dem Lichtschein Fliehenden von innen heraus beleuchtet. Obwohl el Grecos Lichtbehandlung formal nichts mit Rembrandt gemein hat, so sind doch Ausgangspunkt und Endziel ihrer Ausdruckskunst die gleichen: das Göttliche des Lichtphänomens sinnfällig zu machen und den von Gott Erleuchteten darzustellen. Aus der Folge der Franziskusbilder kann man el Grecos theologische, formale und farbige Entwicklung am klarsten ablesen. Er stand dauernd im innigen Gedankenaustausch mit der Toledaner Geistlichkeit und ist, geläutert und erhoben durch Gespräche mit ihnen, allen Graden der mystischen Stufenleiter gerecht geworden. Er hat in seinen Bildern die Meditations-, Kontemplations- und Ekstasenmotive, d. h. den eigentlichen raptus der Offenbarungen, Visionen und Stigmatisationen streng auseinandergehalten, im Gegensatz zu italienischen und französischen Darstellungen, in denen purgatio und illuminatio zuweilen ineinander verschwimmen. Da der Humanismus in Spanien nicht Wurzel gefaßt hatte, wurden religiöse Darstellungen nicht durch heidnisch-heitere Intermezzi — Akte, Halbakte, nackte Brüste — unterbrochen. Da ferner die Renaissance nur als fremdes Reis Spanien aufgepfropft war, die mittelalterliche Tradition noch latent lebte, schloß sich die Barockmystik unmittelbar an die Gotik an und konnte gerade deshalb so reine und unverfälschte Gestalt gewinnen. Frühchristlicher Geist lebte in Theotokópuli wieder auf. Hatten Humanisten die Askese verhöhnt, verbreitete sich gerade durch sie die Auffassung vom „Würgengel der Askese", so stellte el Greco im Zentrum der Gegenreformation, in zahlreichen knienden und betenden Gestalten, wieder und wieder das seelische Glück, die Erhebung des Herzens durch Askese und Mystik dar.

Von der Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten des Meisters für die Meditation gibt das „Begräbnis des Grafen Orgaz" eine Vorstellung. Mehr als fünfundzwanzig Gestalten wohnen der feierlichen Bestattung bei. Jeder Kopf versinnlicht eine andere Art der Versonnenheit, der Todesbetrachtung: die einen schauen mit gesenkten Lidern in sich hinein, die Augen



Abb. 163. Greco, Vermählung Marias. Bukarest, Galerie.

anderer erheben sich zum Himmel. Der Mönch zur Linken mit sanft geneigtem Haupt, der Priester rechts, zur Dreifaltigkeit aufblickend, fassen die vielfältigen Gefühle und Stimmungen der Assistenzfiguren großartig zusammen. Doppelt ist der Körper des Verstorbenen gebrochen, der mit gütiger Umsicht in sein Ruhebett gelegt wird. Über der Gruppe der Irdischen schwimmt im Äther, umgeben von Engelscharen, die Dreifaltigkeit. Das Ganze ist ohne räumliche Tiefe in die Höhe geschraubt, flächenhaft dargestellt. Der Raum wird hier wie in der „Ausgießung des Heiligen Geistes" (Abb. 162) durch das Licht magnetisiert. Im „Begräbnis" schaffen auf beiden Seiten zwei Fackeln mit hochbrennenden Flammen die Raumillusion. In der „Ausgießung" leuchten auf allen Häuptern die Pfingstflammen auf. Sie züngeln hoch, verschweben im Äther, elektrisieren gleichzeitig den Raum und schaffen am Himmel eine mystische Leuchtkugel. Durch diese Übersteigerung der optischen Erscheinung wird das Metaphysische des Vorgangs sinnfällig. Unterstützt wird die Lichtvision dadurch, daß die Komposition von unten durch Dunkelheiten, nach oben in Helligkeiten geführt ist, und daß die kniende Gestalt rechts unten von der Irrationalität der Lichterscheinung am Himmel wie geblendet zurücktaumelt. Vor solchem Bild wird dem Beschauer das ekstatische Erleben einer heiligen Teresa leuchtend klar. „Keiner hat wie el Greco den Himmel so nahe auf die Erde herabgezogen," schreibt Ludwig Pfandl, offenbar in Erinnerung an dieses Pfingstbild, „ihn in so enge Beziehung mit dem Menschlichen und Irdischen gebracht." Die unio, die endgültige Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen, entzieht sich letzten Endes der künstlerischen Darstellung durch Menschenhand, aber in dieser „Ausgießung des Heiligen Geistes" hat ein einziges Mal ein bedeutender Meister die größtmögliche Annäherung an dieses höchste Traumglück der Gläubigen erreicht.

Auch Theotokópulis „Purísima" ist ein Beispiel für seine tiefe Religiosität, seine leidenschaftliche Himmelssehnsucht. Eine einzige großartige Aufwärtsbewegung geht von den Blumen des unteren Bildrandes durch den Engel, durch die Jungfrau empor bis zur Taube, zu der der religiöse Liebesblick der Maria aufglüht. Der durch die Engel gebildete, sich oben öffnende Halbkreis unterstützt die Schwungkraft, die nach allen Seiten Farben- und Lichtfunken stiebt, so daß die ganze Bildtafel in Flimmerfeuer zu brennen scheint.

Mit ähnlichen Kunstmitteln gestaltete el Greco auch die „Vermählungsszene" (Abb. 163). Vielfältig ist das gleiche Thema in der italienischen Kunst abgewandelt. Das Schema ist bekannt: der Priester steht zwischen Maria und Joseph; mehr oder minder symmetrisch gruppieren sich um sie die Assistenzfiguren. In allen italienischen Fassungen sind die Gestalten von Fleisch und Blut; mehrfach trägt Maria die Züge der Geliebten eines Malers. El Grecos Maria



und Joseph sind nicht von dieser Welt: überschlanke Körper, die wie entmaterialisiert erscheinen, Ausdrucksgestalten eines rein seelischen Erlebens. Im himmlischen Licht schwimmt das vergeistigte Paar. Auf dem Vorhang hinter ihnen steht das Licht so feierlich groß, daß die Falten zu Riesenkerzen geworden zu sein scheinen, die den Vorgang still beleuchten. Hinreißend ist auch hier wieder die Art, in der die optische Lichterscheinung unmerklich ins Metaphysische hinübergleitet. Hat man ein solches Bild in längerem Verweilen in sich aufgenommen, so erscheinen alle anderen Kirchenbilder in ihrer allzu greifbaren Erdhaftigkeit als Schmuck von Altären ungeeignet; nur dieser spiritualisierte Bildstil fügt sich organisch in die Architektur gotischer Kirchenräume.



Abb. 164. Greco, Der Generalinquisitor des Königreichs D. Fernando Niño de Guevara. Neuyork, H. O. Havemeyer.

Ein Künstler, der aus solcher Konzentration des Geistes heraus Visionen gestaltete, der alle Formen und Farben so intensivierte, war natürlich auch berufen, sich in einzelne Menschen einzufühlen, aus Gesichtszügen und Gesten die seelischen Werte herauszuholen. Alle Bildnisse el Grecos sind Charakterschilderungen. In seine männlichen und weiblichen Köpfe trug er dazu jene Schwermut, die sein Wesen Zeit seines Lebens bestimmte. Es entsprach seinem tiefen Verhältnis zum Christentum und seiner metaphysischen Lichtauffassung, daß er den Lichtzauber, den er in übersinnlichen Meditations-, Kontemplations- und Offenbarungsbildern gestaltete, in der Darstellung irdischer Gestalten zurückhielt. Dennoch hat auch in seinen Bildnissen das Licht irrationalen Charakter. Man weiß nicht, woher es kommt. Wangen, Stirn, Augen und Hände leuchten wie bei Rembrandt von innen heraus, aber ruhig, klar, einfach, nicht flackernd, stiebend und stürmend. Oftmals stellte er Männerköpfe mit leuchtend weißer Halskrause, Frauen mit hellem Schultertuch dar, die den Übergang zu dem leuchtenden Kopf bilden. Das großartigste Porträt seiner Hand ist das des Generalinquisitors Niño de Guevara (Abb. 164), das sich gegenwärtig in der Sammlung Havemeyer in Neuyork befindet. Der Kardinal sitzt in ganzer Figur im prunkvollen Gewand des Kirchenfürsten vor einem Wandteppich, in leichter Schrägstellung den Kopf en face aus dem Bilde herausgewandt. Streng und zugleich gütig sind die großen Augen auf den Beschauer gerichtet. Die linke Hand krallt sich um die Stuhllehne, die rechte fällt lässig herab und zeigt lange, schlanke Finger. Die sehr aufrechte Haltung, das Hinausragen des Kopfes über die Stuhllehne, der hochgeschlossene Kragen, die strenge Faltengebung des Gewandes zeugen von der Würde des hohen spanischen Kirchenfürsten. Das Porträt fordert zum Vergleich mit dem Papstbildnis des Velázquez heraus, das aus einer anderen Weltanschauung, aus einer anderen Einstellung dem Menschen gegenüber geschaffen ist. Auch in der Darstellung von Innozenz X. erwies sich Velázquez als Hofmaler,

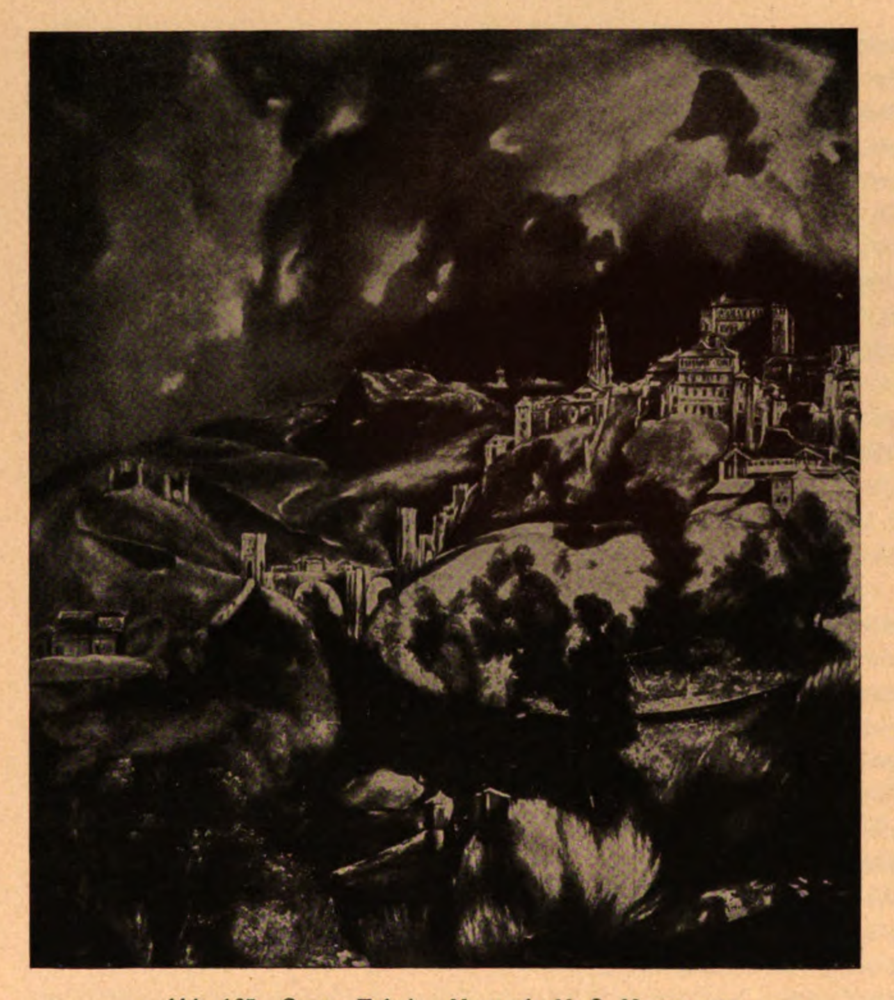


Abb. 165. Greco, Toledo. Neuyork, H. O. Havemeyer.

der bei aller Schärfe in der Charaktererfassung nicht vergaß, in den Schönheiten der Stoffe zu schwelgen. El Grecos Generalinquisitor thront sozusagen im Raumlosen, Innocenz' kräftiges Körpervolumen ist dreidimensional gegeben, sein Sessel steht fest auf dem Boden. Innozenz ist als Humanist aufgefaßt, Niño de Guevara als Thomist.

In italienischen Bildern el Grecos finden sich Naturausschnitte. Der heilige Franziskus kniet in einer Landschaft im Stil von Tizian und Bassano. In Spanien steigerte seine Religiosität sich so, daß er das Erdleben nicht mehr sah und in seinen Kirchenbildern keinen Raum für die Natur fand. Auch in seinen Bildnissen gab er im Gegensatz zu den Venezianern niemals landschaftliche Hintergründe. Wenn er „Christus am Ölberg" in freier Natur darstellte, so zwang ihn dazu der Bibeltext. Im Grunde genommen ist aber auch hier von Naturschilderung keine Rede. Das Bild ist flächig gehalten wie das Begräbnis des Grafen Orgaz, und das Landschaftliche beschränkt sich, im Sinne Giottos, auf einige ausdrucksmäßige Andeutungen von Felsen und Baumrequisiten, die, ins Flächige übersetzt, nichts mit dem Guckkastenstil der italienischen oder holländischen Barockmalerei gemein haben. Dennoch gibt es einige Ausnahmen: Landschaftsschilderungen mit Motiven aus Toledo. Wer je in Spanien war, weiß, daß sich über der Felsenstadt im Sommer ein ewig blauer Himmel wölbt, und daß auch im Winter die Luft meistens klar und rein ist. Nur wenige Wochen zwischen den endlos langen Sommermonaten ist Regenzeit, nur selten entladen sich im Sommer über dem Tajo schwere Gewitter. Gerade diese dramatische Katastrophenstimmung regte den schwermütigen Meister zu seinen Bildern von Toledo an. Das sagt viel über die Struktur seines Wesens aus. Auf seiner Toledaner Landschaft (Abb. 165) schiebt sich tiefes Blauschwarz vom Horizont herauf. Zum letztenmal bricht die Sonne durch Wolkenballen und gießt Weltuntergangsstimmung über das zerklüftete Bergland. Magisch heben sich Dom und Alcázar vor der dunklen Wolkenwand ab. Auch diese Landschaft ist eine



Abb. 166. Greco, „Eröffnung des fünften Siegels". Paris, Ignatio Zurlaga.

Vision. Wer nun annimmt, daß Theotokópuli aus künstlerischem Unvermögen seine übrigen Bilder in flächiger Weise anlegte, muß sich vor den Landschaften vom Gegenteil überzeugen; denn diese Naturstimmungen sind dreidimensional gegeben, und zwar in mannigfachen Einzelheiten, in den hinteren Plänen so vollkommen, wie man es sich nur wünschen kann.

Aus seinen letzten Lebensjahren stammt der „Laokoon", der Cézanne und seinem Kreis Anregungen gab. Körper als organische Gewächse der Natur sprechen hier an und für sich. Die geistigen Beziehungen der Gestalten untereinander, der sich windenden Laokoonfamilie, der Diana und des Apollo, sind außer acht gelassen. Nur als architektonische Glieder, die gegeneinandergestellt sind, haben die Körper Bedeutung. El Greco baute sie wie Säulen oder Bäume in das Bild hinein, in den Raum, den er auch hier wunderbar dehnte und mit expressionistischen Einzelheiten belebte. Hier berührt er sich mit Nicolas Poussin und weist auf Paul Cézanne und Hans von Marées. Die gleiche kompositionelle Größe erfüllt die „Eröffnung des fünften Siegels" (Abb. 166): Der Evangelist sieht in seiner Vision den Tag des Gerichts anbrechen, sieht die Leiber auferstehen, sieht die Seelen der Märtyrer nach Rache schreien, sieht, wie die Seelen derer, die — wie es in der Bibel heißt — „erwürgt waren um des Wortes Gottes willen, gegeben wurde einem jeglichen ein weißes Kleid". El Greco wagte hier das Größte, den mächtigsten Maßstab: in übermenschlichen Dimensionen baute er die kolossale Kniefigur eines Propheten an den linken Bildrand und ließ seine große weisende Gebärde bis in den Himmel wachsen. Jeder Zoll seines Gewandes lebt, ist ein innerlich notwendiger Teil der sich emporreckenden dramatischen Bewegung, mit der er die Arme in die Höhe wirft. Als schwächeres Echo antwortet dem die sich aufreckende Gestalt rechts. Dazwischen gab er nicht Massen, sondern einzelne schöne Körper, über die die weißen Gewänder niederströmen —: Symbole der zur Verklärung Schreitenden. Während er früher ganze Heerscharen aufbot, fügte er diese Gestalten jetzt als individuelle Einzelerscheinungen in das Bildganze ein.

2. Valencia.

Francisco de Ribalta und Jusepe de Ribera.

Theotokópuli stieg meteorhaft am Himmel der spanischen Kunst auf und verschwand ebenso ohne Nachwirkung auf die Zeit. Mit seinem Tode war die Rolle Toledos in der Entwicklungsgeschichte der spanischen Malerei erledigt. Während el Greco keine schulbildende Kraft besaß, wirkte gleichzeitig Francisco de Ribalta (1551?—1628) in Valencia, der einen breiten Künstlerkreis befruchtete.

Wie ganz Spanien war auch Valencia während des XV. und XVI. Jahrhunderts von zweitrangigen italienischen Malern überflutet, die Kirchen und Klöster von Stadt und Umgegend mit Deckengemälden und Altarbildern geschmückt hatten. An italienischer Komposition und Farbengebung wurde die malerische Leistung auch der Einheimischen gemessen. Infolgedessen war es natürlich, daß sich Ribalta nach Beendigung seiner Lehrzeit bei Juan de Joanes zu mehrjährigem Studienaufenthalt nach Italien begab. Wie alle geriet er zuerst in den Bann Raffaels. Er kopierte die Tranfiguration (Valencia, Museum), entwarf Zeichnungen und Bilder frei nach seinen Werken. Neben dem „göttlichen" Raffael, den alle Schulen gleichermaßen verehrten, stand damals Correggio in höchstem Ansehen. Seine Helldunkelmalerei leitete eine neue Farbenauffassung ein. Ribalta kopierte auch ihn und legte gerade durch diese Arbeiten die Grundlage zu seiner eigenen Chiaroscuramalerei. Ein weiteres Dokument seiner römischen Studienzeit ist die freie Interpretation der „Kreuztragung Christi" von Sebastiano del Piombo (Prado). „Ein Altarwerk mit der ‚Kreuzabnahme', ‚Kreuzigung' und ‚Niedersturz zur Hölle' in dem Schlößchen el Pardo bei Madrid zeigt, wie August L. Mayer zuerst festgestellt hat, „die Aufschrift: Franciscus Sebastianus del Piombo invenit Franciscus Ribalta Valentiae traduxit", ein Zeichen nicht nur von seltener Ehrlichkeit eines Künstlers, sondern auch von Dankbarkeit und Verehrung, die der Spanier für den Italiener empfand. Wenn auch in Ribaltas Werk noch mehrfach Erinnerungen an Sebastiano und Correggio in Erscheinung traten, so überwiegt doch im allgemeinen das spanische Element.



Abb. 167. Ribalta, Der heilige Franziskus wird von Christus am Kreuz gekrönt. Valencia, Museum.

Ribalta hat wie el Greco keine Frauenakte, keine halkyonischen Szenen aus der antiken Mythologie, keine Landschaften und Naturverklärungen gemalt. Auch er stellte seine Kunst ganz in den Dienst der Kirche. Sicherlich zwangen ihn dazu nicht äußere Gründe. In der Darstellung von Meditationen, Kontemplationen, Offenbarungen und Illustrationen zur Heilsgeschichte findet sich, unabhängig von el Greco, Erdabgewandtheit, Versonnenheit und Schwermut, die, je häufiger sie uns begegnen, je mehr Parallelen wir aus geographisch weit voneinander entfernten Gegenden finden, um so zwingender als allgemein spanisch anzusprechen sind. Dem Ernst und der Melancholie der Menschauffassung Ribaltas entspricht die schwere Glut und die satte Fülle seiner Farben, die dauernde Kontrapostik von tiefen Dunkelheiten. Nur ganz selten wählte er helle, kühle Töne wie in der lichtvollen Gestalt des „heiligen Bruno" im Museum zu Valencia. Wenn Kehrer in Köpfen wie diesem Zermürbtheit durch Askese zu erkennen glaubt, so täuscht er sich. In ihnen spiegelt sich Durchgeistigung, wie sie ein meditatives kontemplatives und asketisches Leben schafft. Ausgleich und Ebenmaß strahlen aus dem Haupte Christi auf dem „Abendmahl" im Museum



zu Valencia, auf dem einer der Jünger mit leidenschaftlicher Apostelgebärde zur Verehrung des Gottessohnes einlädt. Das Museum seiner Vaterstadt ist die einzige Stätte, wo man diesen Begründer der Valencianer Malerschule des XVII. Jahrhunderts kennenlernen kann. Hier hängt auch die schöne „Glorifikation des heiligen Bruno", auf deren Himmelsgruppe wir zum erstenmal in der spanischen Malerei Erinnerungen an Albrecht Dürers „Gnadenstuhl" finden. Hier hängt ferner die große „Kreuzigungsgruppe" (Abb. 167) mit dem feierlich-stillen Christus in der Mitte und den unruhig an ihren Fesseln zerrenden Schächern; endlich eine Anzahl durchgeistigter Bildnisse.

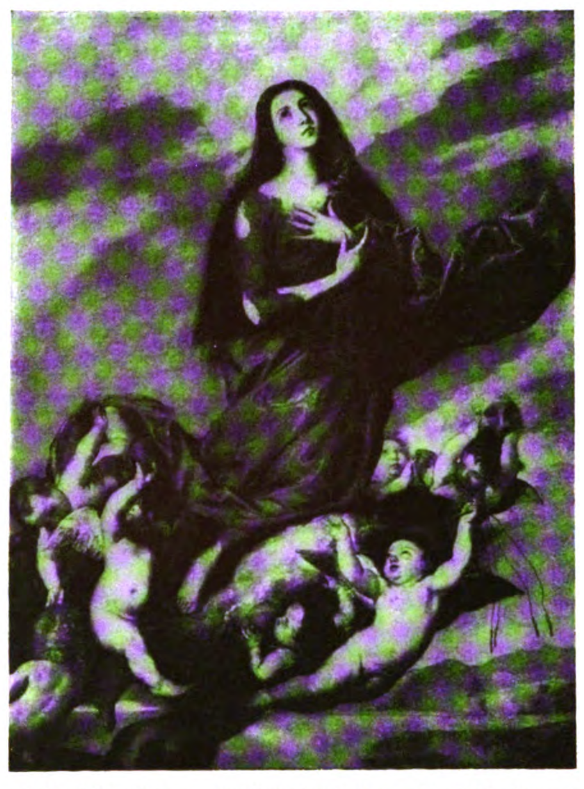


Abb. 168. Ribera, Heilige Magdalena. Madrid. Accad. S. Fernando.

Sein Sohn, Juan de Ribalta, der in der Werkstatt seines Vaters erzogen wurde, starb ein halbes Jahr nach seinem Vater (1597—1628) im jugendlichen Alter von dreiunddreißig Jahren. Er schloß sich dem Kunststil Franciscos an, suchte ihn häufig durch Kühnheit der Komposition und durch Leichtigkeit der Pinselführung zu überbieten. Auch ihn kann man allein in Valencia kennenlernen. Dort befinden sich Bildnisse von ihm und eine ausdrucksvolle „Annagelung Christi ans Kreuz".

Jerónimo Jacinto Espinosa (1600—1667), des Meisters bedeutendster Schüler, übernahm das Erbe Ribaltas in Valencia. Er war ein fruchtbarer Maler, der in seinem langen und reichen Leben eine stattliche Reihe von Kirchen und Klöstern ausgestattet hat. Das Museum seiner Vaterstadt bietet heute Gelegenheit, ihn gründlich kennenzulernen. Sein Bildstil schließt sich unmittelbar an den Ribaltas an, ohne daß er auf dieser Basis zu irgendwelchen neuen Erfindungen gelangte. Neben ihm wirkte Pedro Orrente (1570—1644), der mit Espinosa in Valencia die Helldunkelmalerei weiterpflegte. Ein beachtenswerter Schüler Orrentes war Esteban March (1592?—1660), der in der Vortragsart der Tenebrosi als Stilleben- und Bildnismaler Gutes geleistet hat. Auch von diesen beiden Malern erhält man die umfassendsten Eindrücke in Valencia.

Ribaltas hervorragendster Schüler war Jusepe de Ribera, in Neapel „lo Spagnoletto" — der kleine Spanier — genannt, weil er von kleiner Gestalt war.

Jusepe de Ribera wurde am 12. I. 1588 als Sohn eines höheren Militärbeamten in Játiva bei Valencia geboren. Er besuchte zuerst die Universität und arbeitete gleichzeitig in der Werkstatt Ribaltas. Schon in jungen Jahren zog es ihn nach Italien. Er bereiste Oberitalien, arbeitete in Parma, Padua, wo er Vernoneses „Tempeldisputation Christi" (Prado) kopierte. Er erlebte in Rom Raffael und Correggio, vor allem auch die Zeitgenossen Carracci, Reni und Caravaggio. Wenn letzterer keinen direkten Einfluß mehr auf ihn gewinnen konnte, so bestätigte er ihn doch in seinem aus Ribalta abgeleiteten Kellerlichtstil. Um 1615 ließ er sich in Neapel nieder, heiratete ein Jahr später die noch nicht sechzehnjährige Tochter des Malers Azzolino. Der Vizekönig von Neapel, Herzog von Osuna, dessen Frau dem Hause Ribera entstammte, wurde sein Gönner. Er selbst gab ihm mehrere Aufträge und führte ihn in die vornehme Welt Neapels ein, in der er Beziehungen anknüpfte, die sich sein ganzes Leben hindurch bewährten. Dadurch strömten ihm bald so zahlreiche Bestellungen zu, daß er eine Werkstatt mit mehreren Gehilfen errichten konnte. Infolgedessen ist das Oeuvre des Meisters, das noch nicht endgültig gesichtet ist, unübersehbar groß. Alle Museen der Welt besitzen Gemälde von Ribera und seiner Schule; auch im Privatbesitz und Kunsthandel begegnet man häufig Werken aus diesem Kreis. 1626 ernannte ihn die Academia S. Luca in Rom zum Mitglied. 1646 wurde er vom Papst mit dem Christusorden ausgezeichnet. Velázquez



Abb. 169. Ribera, Heilige Agnes. Dresden, Staatsgalerie.

besuchte ihn auf seinen beiden Italienreisen 1629 und 1649. Am 2. IX. 1653 ist Ribera in Neapel gestorben.

Während seines vierzigjährigen Aufenthaltes in Italien akklimatisierte Ribera sich so weit in seiner Wahlheimat, daß er im Gegensatz zu allen spanischen Meistern in Toledo, Valencia und Sevilla gelegentlich mythologische Szenen aus der Antike malte und radierte: Ixion (Prado), Prometheus (Prado) sowie die verschollenen Tantalus und Sysiphus, sogar einen Silen (Neapel). Der lachende Archimedes im Prado ist ebenfalls ein Motiv, das in der einheimischen Schule von Valencia nicht vorkommt. Obwohl diese Bilder in seinem Gesamtwerk eine geringe Rolle spielen, obwohl auch sie größtenteils Szenen der Qual und eines Martyriums wie die von ihm bevorzugten christlichen Motive geben, so zeigt sich doch in ihnen eine Anpassung an die italienische Welt. Daß dieser Einfluß Italiens sich nicht allein auf die Wahl der Motive beschränkte, daß auch Formensprache und Farbengebung seiner Umwelt auf ihn wirkten, ist mehr als wahrscheinlich. Wie weit die Beeinflussung ging, wo er der Nehmende, wo der Gebende war, ist kaum noch festzustellen, da Neapel damals die Stadt Caravaggios war, d. h. daß kurz vor Riberas Ankunft ein gleichgesinnter Italiener, der in denselben schweren Kontrasten von Hell und Dunkel geschwelgt hatte, den künstlerischen Ton der Stadt bestimmt hatte. Sicher ist, daß Ribera aus der Schule seines ersten Lehrers bereits Caravaggiostimmung mit nach Valencia brachte. Sicher ist aber auch, daß er noch in seinen spätesten Lebensjahren als Ribaltaschüler erkennbar ist. Danach erscheint es wahrscheinlich, daß Ribera aus innerer Berufung in Neapel das Erbe Caravaggios antrat, den caravaggesken Stil fortsetzte und ausbaute. Das aber tat er als Spanier. Zwar hatte auch Caravaggio Marterbilder gemalt, aber nicht wie Ribera in so überwiegender Weise. Auch fand sich auf den meisten Marterdarstellungen des Italieners immer irgendwo ein Schimmer jener erdfrohen Schönheit, ohne die kaum ein italienisches Bild denkbar ist. Ribera aber war düster, melancholisch wie ein Spanier und weidete sich in pervertierter Sinnlichkeit an den physischen Qualen der Märtyrer, die er filmhaft deutlich darstellte. Das „Martyrium des heiligen Andreas" im Prado ist eines der grauenhaftesten Bilder der gesamten Kunst. Die Beine des Heiligen sind unten gefesselt, die Hände an einem Brett festgebunden, das durch einen Flaschenzug in die Höhe gewunden wird, so daß der Augenblick nahe erscheint, in dem der Körper auseinandergerissen wird. Unterstützt wird dieser fürchterliche Eindruck durch die qualvollen Gesichtszüge des Andreas, die rohen Anstrengungen der Knechte, die neugierig



gespannten Mienen der Zuschauer, die den schauerlichen Augenblick ungeduldig erwarten. Hier findet sich nichts von Spiritualisierung einer Märtyrerlegende wie bei el Greco, aber auch nichts von Verismus im italienischen Sinne; es ist vielmehr die in Grausamkeitsanblicken wühlende Wollust einer verdrängten Sexualität — die Kehrseite der spanischen Volksseele, die ohne Stier- und Hahnenkämpfe nicht leben kann. Ribera hat zahlreiche Bilder dieser Art gemalt. Seine Schüler haben nicht aufgehört, diese Motive zu variieren. Durch die kräftigen Gegensätze von schweren, braunen und schwarzen Dunkelheiten zu goldenen Fleischtönen werden die dramatischen Effekte dieser Bilder noch mehr gesteigert.

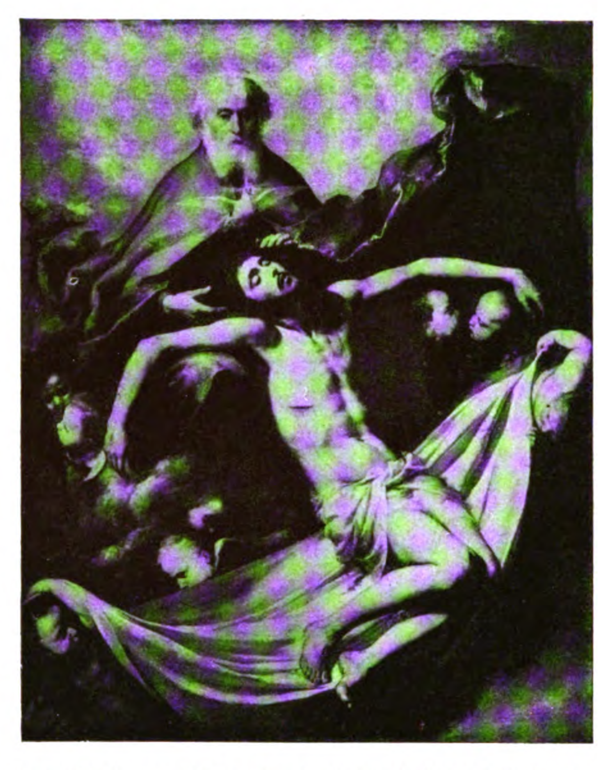


Abb. 170. Ribera, Die heilige Dreifaltigkeit. Madrid, Prado.

Aber Ribera wußte auch andere Töne anzuschlagen. Er war vielseitig und wandelbar. Wiederholt hat er für längere Zeit das Sadistische fallen gelassen, den Kellerlukenstil aufgegeben, mildere Motive gewählt, in ausgeglicheneren Farben, bald in rostbraunen Goldtönen, bald in zart schwebendem Silbergrau gemalt. Lyrisch weich und echt spanisch versonnen ist das herrliche Bild „Die Heilige Magdalena" in Madrid (Abb. 168). Schlicht kniet die „Heilige Agnes" in Dresden in einem durchsonnten Innenraum (Abb. 169). Eine herbe, keusche Schönheit mit ovalem Kopf, aus dessen Tiefe der religiöse Liebesblick aufleuchtet. Tuch und Gesicht leuchten rembrandtartig von innen heraus in einem durch Goldbraun erwärmten Weiß. Lichtschwach und ungesättigt ist der Hintergrund im gleichen Ton abgestimmt. Das Lichtproblem war ihm auch das Wesentliche in der „Anbetung der Hirten", ein Thema, das er mehrfach behandelt hat. Als Lichtquelle ist, dem Zeitempfinden entsprechend, das Kind angenommen. Von ihm aus sind die Gesichter der Zunächststehenden: Marias, Josephs und des rechten Hirten bestrahlt, während die Zurückstehenden im Halbdunkel und Dunkel verschwimmen. Im Gegensatz zu den Bolognesen, die diese Beleuchtung immer zu theatralischen Effekten verarbeiteten, indem sie die Szene in einen dunklen Stall oder ein romantisches Gemäuer verlegten, jedenfalls die lichten Teile aus dem dunkeln Hintergrund herausleuchten ließen, schuf Ribera in dem hellen Horizont und dem Himmel einen wohltuenden Helligkeitsausgleich zur unteren Bildhälfte. Die Gebärdensprache ist schlicht und innig. Der Ausdruck liegt mehr in den feinen, belebten Händen als in den Gesichtern, und das durchaus zum künstlerischen Vorteil des Ganzen.

Das vollendetste Werk schuf Ribera 1632: „Die heilige Dreifaltigkeit" (Escorial; Abb. 170). Zum zweitenmal finden wir in einem spanischen Barockgemälde den Einfluß unseres Albrecht Dürer. Wieder ist es sein Gnadenstuhl von 1511, der als Vorbild genommen wurde. Durch ihn erhielt Riberas Komposition etwas Gotisches, das in dem zweimal gebrochenen Christus zum Ausdruck kommt. Der noch nicht erstarrte Körper ruht unendlich rührend und hilflos auf den

väterlichen Knien. Das von Engeln ausgebreitete, von Wolken gestützte Tuch trägt die ermatteten Beine. Mit besonders feinem Maßempfinden sind die Engelsköpfe verteilt, geben notwendige Lichtakzente, logische Stützpunkte für die Arme hier, die Faltenenden dort und bilden auf diese Weise notwendige Teile des Bildganzen. Groß und einprägsam wirkt die Gestalt Gottvaters; der majestätisch breit wehende Mantel, die weltentrückte Stille des Hauptes, die gütereichen, milden Hände, die, zärtlich besorgt, den matt zurücksinkenden Kopf des Sohnes auffangen. Das Werk muß stark auf die Zeitgenossen gewirkt haben. Eine eigenhändige Replik des Werkes besitzt der Prado. In mehreren Museen befinden sich alte Kopien. Besonders dieses Spätwerk berechtigt, Jusepe de Ribera unter die großen Meister der Vergangenheit einzureihen.

3. Andalusien.

Juan de las Roelas und seine Schule.

Auch Sevilla war im XVI. Jahrhundert von italienischen Malern überschwemmt. Ihren dünnblütigen Romanismus überwand Juan de las Roelas (um 1558?—1625) durch jene eigenartige Mischung von Naturalismus und Mystik, die für die gesamte Sevillaner Malerei des XVII. Jahrhunderts charakteristisch geblieben ist. Wie seine Vorläufer ging er vom italienischen Bildstil aus. Es ist behauptet worden, daß sein künstlerischer Ursprung unmittelbar auf Tintoretto zurückzuführen sei; aber es ist nicht erwiesen, daß er in Venedig gewesen ist und Originale des Meisters gesehen hat. Ebenso möglich ist, daß er seine Helldunkelmalerei aus sich selbst heraus entwickelte; denn diese dramatische Farbengebung war im Norden und Süden Europas Zeitstil und ergab sich auf das natürlichste vornehmlich bei Malern, deren Gemüt vom gegenreformatorischen Geist geprägt war.

Roelas begann sein Leben als Priester in dem kleinen andalusischen Landstädtchen Olivares. Er malte schon als Geistlicher, aber hat sich erst später ganz zum Maler entwickelt. Aus seiner Priesterlaufbahn und aus der Tatsache, daß er ausschließlich religiöse Bilder geschaffen hat: Illustrationen der heiligen Geschichte, Wunder- und Märtyrerdarstellungen, erweist sich sein tiefes und ernstes Christentum.

Zieht man eine Parallele zwischen Theotokópulis „Ausgießung des heiligen Geistes“ (Abb. 162) und der seinen (Sevilla, Museum Abb. 171), so fällt als erster Unterschied auf, daß Roelas' Darstellung nicht flächig, sondern dreidimensional gehalten ist. Der Sevillaner malte nicht abstrakte Ausdrucksgestalten, sondern Menschen von Fleisch und Blut. Seine ganze Darstellungsart ist erdnäher. Man erkennt Sevillaner Volkstypen, in den Engelchören drollige liebliche Kindergestalten aus der andalusischen Welt. Er zog nicht die Körper in unwahrscheinliche Längen, sondern schilderte als Illusionist der Wirklichkeit Füße und Hände mit natürlichen Furchen und schmutzigen Nägeln. Es ist, als ob seine Wunder sich inmitten des Sevillaner Volkes vollzogen.

Als erster hat er „La Immaculada concepción“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) als Sevillaner Schönheit, breitschultrig, mit festen Hüften gemalt. El Greco stellte schwebende Gestalten ganz anders, viel unwirklicher, dar. Bei Roelas, wie auch bei Zurbarán und Murillo schwebt ein Erdenmensch. Dadurch wird das Schweben, das in der mystischen Literatur dieser Zeit eine so bedeutende Rolle spielt, den Beschauern unmittelbarer nahegebracht. Da Geistliche und Gläubige häufig über derartige Erlebnisse berichteten, glaubte die Gemeinde vor diesen Altarbildern, daß dazu kein Astralleib notwendig war, sondern daß diese Gnade jedem zuteil werden konnte. Darin liegt das Volkstümliche der Sevillaner Malerei; ferner



in der dauernden Verarbeitung von Sevillaner Typen, die auch in dem prachtvollen „Martyrium des heiligen Andreas“ (Sevilla, Museum), in dem großartigen „Tod des heiligen Isidor von Sevilla“ (Sevilla, So. Isidor) auftreten. In diesen Werken der Reifezeit des Meisters ist die Schwere des Helldunkels behoben. Die Bilder sind weich und locker in lichtstarken, gesättigten Farben gehalten.



Abb. 171. Juan de Roelas, Ausgießung des Heiligen Geistes. Sevilla, Museum.

Roelas hat eine große Schülerzahl herangezogen, von denen kein einziger, wie Ribaltas bester Schüler, außer Landes ging. Er selbst, seine Gehilfen und Jünger statteten zahlreiche Kirchen und Klöster Andalusiens mit Decken- und Altargemälden aus. Wenn auch in vielen italienische Erinnerungen in der Komposition, in der Farbengebung, vor allem in der Glut eines warmen venezianischen Rot durchklangen, so ergeben sich ebenso viele Parallelen zur nordischen Malerei, vornehmlich im Ernst der Auffassung, in der Intensität des Gefühls. Die Blutzufuhr aus dem Norden hat in Sevilla stets eine Rolle gespielt. Eine Legende behauptet sogar, daß Roelas selbst nordischer Herkunft gewesen sei.

Tatsächlich stammte einer seiner bedeutendsten Schüler, Pablo Legote (um 1590—1670?), aus Marche in Luxemburg. Sein Hauptwerk ist der Hochaltar in Rota. 1637 wurde er nach Cadiz berufen, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Das Museum in Budapest besitzt ein schönes Bild von ihm: „Die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte.“ Es ist besonders interessant dadurch, daß sich in ihm Einflüsse von Ribera und Roelas kreuzen. Die schwere Farbengebung erinnert vor allem an den Schüler Ribaltas. Legote ist ein Verbindungsglied zwischen Valencia und Sevilla. Würde Roelas nicht vor ihm in Sevilla tätig gewesen sein, so könnte man annehmen, daß erst Legote den Naturalismus aus Valencia nach Sevilla eingeführt hätte. In der Motivenwahl und in der lyrischen Auffassung biblischer Szenen steht er wiederum Roelas näher als Ribera. Auch Juan de Castillo (1584—1640), der Lehrer Murillos, war Schüler von Roelas. Bilder von ihm befinden sich im Museum von Sevilla.

1889 schrieb noch Ceán Bermudez in seinem spanischen Diktionär, Francisco Herrera d. Ä. (1576—1656) sei der erste gewesen, der die scheue Zurückhaltung der andalusischen Maler überwunden habe, Carl Justi, August L. Mayer und Pierre, Paris, haben inzwischen festgestellt, daß Herrera in seinem Lehrer Roelas einen viel bedeutenderen Vorläufer hatte. Allerdings ist Herrera der erste in Sevilla geborene andalusische Maler von Rang. Er brachte eine Leichtigkeit mit, die der Malerei seiner Heimatstadt bisher fremd geblieben.

Als Maler von Genrebildern (Bodegones) begann er (Avignon, Nantes, Wien). Später betätigte er sich als Kirchenmaler, Kupferstecher, Radierer und Architekt. Die Arbeit ging ihm offenbar flott von der Hand. Er malte mit breitem Pinsel weich und locker. Seinen religiösen Bildern fehlt Überzeugungskraft. In den Kirchen und im Museum zu Sevilla sowie im Prado lernt man sie kennen. Sein Sohn Francisco Herrera el Mozo (1622 bis 1685), der längere Zeit in Rom lebte und 1650 nach Madrid übersiedelte, wurde wieder stark unter italienische Einflüsse gedrückt.



Abb. 172. Francisco de Zurbarán, Kruzifix. Sevilla, Museum.

Francisco de Zurbarán.

Aus dem Kreis des älteren Herrera, wenn auch nicht als unmittelbarer Schüler, ist Francisco de Zurbarán hervorgegangen.

Er wurde 1598 in dem andalusischen Dorf Fuente de Cantos geboren und trat 1614 bei dem sonst unbekannten Maler Diego Perez de Villanueva in die Lehre. Bereits 1616 erreichte er mit einer „Purísima concepción" Aufsehen, so daß er schon damals reich mit Aufträgen bedacht wurde. Zwischen 1622 und 1624 war er in Llerena tätig, 1627 wurden ihm vom Mercenarier- und vom Paulus-Kloster in Sevilla größere Aufträge zuteil. 1629 ernannte ihn seine Vaterstadt zum Stadtmaler. Philipp IV. wurde in den dreißiger Jahren auf ihn aufmerksam und bestellte bei ihm die zwölf Tafeln des Herkules für sein neuerbautes Schloß Buen Retiro (jetzt im Prado). Nach der glücklichen Lösung dieser Aufgabe wurde er zum Hofmaler ernannt. 1664 ist er in Madrid gestorben. Die größte Sammlung seiner Werke (23) birgt heute das Museum in Sevilla. Nur wer dort gewesen ist und auch die umliegenden Klöster besucht hat, kann ein Bild seines umfangreichen Schaffens gewinnen.

Eine Zeitlang führte Zurbarán den Beinamen der spanische Caravaggio. Das Attribut erklärt sich aus seinen Frühwerken, die kontrastreich wie die Werke der Neapolitaner in tiefem Braunschwarz gegen hellbräunliche Fleischtöne gehalten sind. Für diese Periode ist vor allem sein „Kruzifix" (Sevilla, Museum Abb. 172) aus dem Jahre 1627 charakteristisch. Der sterbende Christus hängt leuchtendhell vor tiefdunklem Grund. Schwer zieht der Körper die Arme herab. In kräftigem Naturalismus sind die anatomischen Formen, die Muskellagerungen, die Sehnenspannungen herausgearbeitet. Vergleicht man mit dieser ernsten Darstellung das locker und leicht gemalte Kruzifix des Velázquez (Prado), das, jeder persönlichen Auffassung bar, ohne originale Farbengebung, nur schematisch das alte Thema wiederholt, so fühlt man im Vergleich gerade dieser beiden Werke, daß Velázquez jede mystische Steigerung eines religiösen Motives fernlag, daß ihm in Madrid das transzendente Verlangen der spanischen Volksseele fremd blieb. Dasselbe trifft übrigens auf die Kreuzigung Goyas zu. Sein Christus hängt wie ein adorierender Ephebe am Kreuz. In Madrid verebbte die gegenreformatorische Glut zuerst; sie wurde schon vom Beginn des XVII. Jahrhunderts an durch den diesseitigen Geist des Absolutismus unterwühlt, der schließlich endgültig triumphierte.

In Sevilla dagegen verkörperte sich noch einmal in Zurbarán der heiße religiöse Fanatismus. Geht man die lange Reihe von Zurbaráns Werken im Sevillaner Museum entlang, so drängt sich als Gesamteindruck ergreifende, mitreißende Frömmigkeit auf. Sie wird durch Schlichtheit um so einprägsamer. Wie Roelas und Herrera Männer und Frauen aus ihrer Umwelt naturgetreu in ihre Bilder gestellt haben, so hat auch Zurbarán seine Modelle dem Volke von Sevilla entnommen. Gestalten, wie sie im unteren Bildteil der „Glorifikation des Thomas von Aquino" knien, der Alonso Rodriguez auf dem Pradobild, Köpfe wie auf den Bonaventuraverherrlichungen in





Francisco de Zurbarán, Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle allen Wissens.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Paris und Berlin, trifft man noch heute in den Straßen von Sevilla. Allerdings, ich möchte sagen, im Rohzustande; denn Zurbarán verlieh diesen Sevillaner Typen den Adel der Vergeistigung. Da er vielfältig und lange in Klöstern weilte und dauernd den Umgang mit Klerikern pflegte, so beherrschte er auch die Stufenfolge der Erhöhung der Seele, die gerade aus den genannten Werken deutlich abzulesen ist. Kein anderer spanischer Maler hat sich mit solcher Inbrunst in das keusche Leben der Mönche vertieft, ihre demütige und stille Art und ihr beseligtes Glücksgefühl vor dem Opferleben Christi nachzuempfinden verstanden.

Leise und milde tritt der heilige Thomas auf der Berliner Visionsgestaltung heran und läßt sich von Bonaventura das Bild dessen zeigen, der allein ihm Kraft verleiht (Taf. XV). Edel gebildet und ernst sind die Gestalten der übrigen Mönche. Bemerkenswert ist, daß Zurbarán auch hier die Feierlichkeit des Auftritts mit realistischen Mitteln erreichte. Der Innenraum ist mit peinlicher Sorgfalt in Einzelheiten (Buchtitel und Totenschädel) durchgebildet. Der Realismus wird nicht nur erträglich, sondern weihevoll verklärt durch die reichen und leuchtkräftigen Farben der Möbel, Farben, die sich zu einem warmen, wohltuenden Graubraun zusammenschließen. Die dunkeln Vordergrundgestalten stehen vor hellem Grunde. Ebenso bedeutend in der Auffassung, ebenso reich in der malerischen Abwandlung ist das zum gleichen Zyklus gehörende Gemälde im Louvre: „Der Tod des heiligen Bonaventura.“ Die Bahre mit dem toten Heiligen, der in leichtem Weiß gekleidet und mit einem Tuch in schwerem Weiß zugedeckt daliegt, ist diagonal in das Bild geschoben. Um den Toten gruppieren sich in zwangloser Anordnung fünfzehn Gestalten. Einige Köpfe sind halb verdeckt, jeder in anderer Ansicht und anderer Beleuchtung gegeben. Darin, wie auch in der Schrägstellung der Bahre, zeigt sich der Kompositionsstil des XVII. Jahrhunderts. Diesseits und jenseits der Pyrenäen, diesseits und jenseits der Alpen verlangte man in jener Zeit das Ungewöhnliche, das Besondere, das Komplizierte. Auch Zurbarán erweist sich in der überraschenden Komposition, in der Verschiedenheit der Haltungen, Gesten und Blickrichtungen, in den vielfältigen Überschneidungen als echtes Kind seiner Zeit. Erinnern sein Realismus und seine Lichtführung zuweilen an Caravaggio, so sind doch in seiner Reifezeit seine Farben gesättigter, lichtstärker und nuancenreicher.

Ein anderes Hauptwerk des Meisters ist das „Wunder des heiligen Hugo“ im Museum zu Sevilla. Das Bild ist auf einem Weiß- und Blauzweiklang aufgebaut. In dieser zarten Farbstimmung liegt eine in seiner Zeit ungewohnte Lichtfreudigkeit. Sie fällt ganz aus dem Rahmen der übrigen spanischen Malerei, aber auch aus derjenigen Italiens und Frankreichs. Ähnlich lichte und heitere Farbenzusammenstellungen finden sich auf einigen der elf großen Gemälde, die er für das Hieronymitenkloster in dem weit abgelegenen Guadelupe geschaffen hat. Aus ihnen gewinnt man den stärksten Eindruck seines Strebens nach Monumentalität, bei der die Tiefe der Auffassung, die Kraft der Farbe und die Durcharbeitung der Einzelheiten nicht Schaden leiden.

Die „Glorifikation des heiligen Thomas von Aquino“ (Abb. 173) befindet sich ebenfalls im Museum von Sevilla. In diesem Bild verwandte er starke Kontraste zwischen Licht und Schatten. Der Innenraum im ersten Plan ist in dämmrigem Halbdunkel gehalten, während das Straßenbild im letzten Plan, auf das man durch die Fenster blickt, in strahlendem Sonnenlicht leuchtet. Diese Art, einen dunkeln Vordergrund gegen einen hellen Hintergrund abzusetzen, ist für den Meister bezeichnend. Die Gewänder sind in tiefen, satten Farben gegeben, aus denen die Fleischtöne in kräftigem Rotbraun herausleuchten. Die Komposition ist in drei Stockwerke gegliedert. Im unteren ist die Mitte freigelassen. Ehrfürchtig knien zu beiden Seiten in inbrünstiger Verehrung rechts Karl V., neben ihm Erzbischof Diego de Deza, der unter weißem Chorhemd ein



Abb. 173. Francisco de Zurbarán, Glorifikation des heiligen Thomas v. Aquino. Sevilla, Museum.

hellblaugraues Kleid trägt, und der Rektor des Kollegs Diego Ortez, zur Linken Edelleute und Mönche. Im zweiten Stockwerk thront auf der Mittelachse Thomas von Aquino im Kreise von Heiligen, über die sich im dritten Stockwerk ein weiterer Kreis himmlischer Gestalten erhebt, in ihrer Mitte die Taube, die über dem Haupt des heiligen Thomas schwebt und den zweiten und dritten Teil des Bildes formal und geistig verbindet. Aber mit dieser Analyse von Formen und Farben ist noch nichts über den Geist gesagt, aus dem das Werk hervorgegangen ist. Nirgends wird die Unzulänglichkeit der Formalästhetik klarer als vor solchen Werken. Wenn wir von der wunderbaren Gestalt des jungen betenden Mönches (London, National Gallery), von dem heiligen Franzkisus (München, Pinakothek) oder von dem männlich-herben Franzkisus (Lyon, Museum) ergriffen werden, so wühlt uns nicht nur ein Formausdruck, sondern auch Schicksalsgestaltung auf, die aus religiösem Erlebnis des Malers aufbrach. Die „Glorifikation des heiligen Thomas“ ist zuerst und zuletzt eine Verherrlichung des Thomismus, der die Grundlage der gegenreformatorischen Weltanschauung war. Auch damals gab es eine neuthomistische Bewegung, aus der heraus sich naturnotwendig die vielen Darstellungen und Verherrlichungen des Thomas von Aquino ergaben. Wie wäre sonst gerade Zurbarán darauf verfallen, aus diesem Bildthema sein unvergänglichstes Hauptwerk zu schaffen!

Murillo.

In seiner äußeren Wirkung hat Murillo Zurbarán stets überstrahlt. Murillo, jetzt von allen Völkern geliebt und verehrt, ist der populärste Maler der Sevillaner Malerschule.

Bartolomé Esteban Murillo, „der Raffael von Sevilla“, stammte aus einer alten andalusischen Familie. Er wurde am 1. Januar 1618 in Santa Maria Magdalena zu Sevilla getauft und verwaiste schon als zehnjähriger Knabe. Sein Vormund gab ihn Juan del Castillo in die Lehre. Nach Castillos Übersiedlung nach Cadiz verdiente sich der junge Künstler anfangs sein Brot mit billigen Andachtsbildern für die Provinz und die Kolonien. Bis zu seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahr hatte er keine großen Erfolge. Im Jahre 1642 reiste er nach Madrid, wo sich Velázquez seiner annahm und ihn in die Kunst von Tizian, Rubens und van Dyck einführte. Auch Ribera wirkte auf ihn, dessen Einfluß sich in den elf großen Gemälden zeigte, die er — als ersten größeren Auftrag — 1645—1646 im Klosterhof von S. Francisco ausführte. Diese Arbeiten haben ihn in seiner Heimatstadt berühmt gemacht. Im Mai 1646 heiratete er. In den fünfziger Jahren erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens. Der heilige Isidor, der heilige Leander und das große Altarbild in der Kathedrale von Sevilla bezeichnen um 1655 den Gipfel seiner Kunst. Als 1660 in Sevilla eine Malerakademie gegründet wurde, hat seine Vaterstadt ihn zum

Präsidenten gewählt. Sein Rivale Valdés Leal intrigierte aber derart gegen ihn, daß er bei der nächsten Neuwahl auf das Ehrenamt verzichtete. Jedoch er blieb Mitglied und übte auch weiterhin sein Lehramt aus. Seine persönliche Beliebtheit in Sevilla trug ihm weiterhin eine Fülle von Aufträgen ein. 1667—1668 war er wiederum für die Kathedrale tätig und wurde zum Festdekorateur der Kirche ernannt. 1671—1674 schuf er elf große Gemälde für die Sevillaner Bruderschaft der Hermandad de la Caridad, deren Mitglied er 1665 geworden war. Um die gleiche Zeit malte er achtzehn Bilder für den Hochaltar und die Altäre der Kapellen der Kirche des Kapuzinerklosters. Es folgten von 1678 an Bilderreihen für das Augustinerkloster und das Hospital der Bruderschaft der Venerables Sacerdotes. Als er ein Gemälde für den Hochaltar der Kapuzinerkirche in Cadiz malte, stürzte er vom Gerüst und starb an den Folgen dieses Unglücks am 3. April 1682.

Chronologie der Hauptwerke.

Da die drei Malweisen Murillos — kalter, warmer und schwebender Stil — sich zeitlich nicht abgrenzen lassen, sondern ineinandergreifen, so werden die Hauptwerke hier nach ihren Motiven geordnet.

I. Religiöse Gemälde. 1641: Die Mercenarier-Madonna (Sevilla, Museum). — 1645: Die Armenspeisung des heiligen Diego von Alcalà (Madrid, Akademie). — 1646: Die Engelsküche des heiligen Diego von Alcalà (Paris, Louvre). — 1648: Die Flucht nach Ägypten (Genua, Palazzo Bianco), Die heilige Familie mit dem Vöglein (Prado), Die heilige Catharina (London, Duke of Wellington). — Um 1650: Der heilige Rodriguez (Dresden, Staatsgalerie), Die Verkündigung (Prado), Die Anbetung der Hirten (Prado), Madonna mit stehendem Christkind (Pitti), Der Apostel Jacobus major (Prado). — Um 1655: Der heilige Leander (Sevilla, Kathedrale), Der heilige Isidor (Sevilla, Kathedrale). — 1656: Die Vision des heiligen Antonius (Sevilla, Kathedrale). — 1668: Die Verkündigung (Amsterdam, Museum), Die Anbetung der Hirten (Vatikan). — Um 1670: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Eremitage), Heilige Familie (Duke of Devonshire), Die Vision des heiligen Bernhard (Prado), Die Madonna Leganès (Dresden, Staatsgalerie), La Virgen de Sevilla (Louvre), Blumenstreuende Engel (Woburn Abbey, Duke of Bedford), Die Concepción aus Aranjuez (Prado), Die Concepción aus S. Ildefonso (Prado), Die unbefleckte Empfängnis (Sevilla, Kathedrale), Die Taufe Christi (Sevilla, Kathedrale), Schlafender Jesusknabe (London, Duke of Westminster), Der gute Hirte (Seeon, Herzog von Leuchtenberg), Der Johannisknabe mit dem Lamm (Prado), Christus labt den Johannisknaben (Prado), Mater dolorosa (Prado), Christus nach der Geißelung (Richmond, Sir Frederic Cook), Kreuzigung (Wien, Galerie Czernin). — Um 1675: Der heilige Franz von Paula (Prado), Jakobs Traum von der Himmelsleiter (Eremitage), Der verlorene Sohn, vier Bilder (London, Otto Beit), Das Wunder Mosis am Felsenquell (Sevilla, Caridad), Die Befreiung Petri (Eremitage), Der heilige Antonius von Padua mit dem Christkind (Sevilla, Museum). — Um 1676: Die Almosenspende des heiligen Thomas von Villanueva (Sevilla, Museum), Die Anbetung der Hirten (Sevilla, Museum), Die Weltentsagung des heiligen Franziskus von Assisi (Sevilla, Museum). — Um 1678: Der heilige Thomas von Villanueva heilt einen Lahmen (München, Pinakothek), Die Concepción Soult (Louvre). — Um 1680: Golgatha (Eremitage), Die Vision des heiligen Antonius (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), Die Marter des heiligen Andreas (Prado).

II. Sittenbilder. Um 1650: Das bettelnde Zigeunermädchen (Prado), Der Läusefänger (Louvre), Trauben- und Melonenesser (München, Pinakothek), Lachender Junge (London, National Gallery). — Um 1660: Wenn böse Buben locken ... (Dullwich Gallery). — 1670: Die Würfelspieler (München, Pinakothek). 1675: Die Pastetenesser (München, Pinakothek), Die geldzählenden Obstverkäufer (München, Pinakothek), Häusliche Toilette (München, Pinakothek).

III. Porträts. 1655: Männliches Bildnis (London, Duke of Wellington). — Um 1670: El Judio (Mallorca, Marquesa de la Cenia), Bildnis eines Unbekannten (Budapest, Museum), Damenbildnis (Philadelphia, Sammlung Johnson).

Wie für Roelas, Herrera und Zurbarán ist auch für Murillo die Verschmelzung von Naturalismus und Mystik ausschlaggebend. Knaben von der Straße griff er auf und malte sie in ihren zerlumpten Kleidern mit brüchigem Schuhwerk, mit schmutzigen Füßen und schwarzen Fingernägeln, Melonen oder Pasteten essend, Geld zählend oder Würfel spielend (Abb. 174). Die Straßenjungenszenen haben Murillo auch in nichtkatholischen Häusern Zugang verschafft. Diese andalusische Stadtromantik hat Jahrzehnte hindurch in der ganzen Welt ein Malergeschlecht zu Nachahmungen entfesselt, das auch heute noch nicht ausgestorben ist. Im Lebenswerk des Meisters spielen die Kinder in Dulwich, London, München und Paris nur eine geringe





Abb. 174. Murillo, Würfelspieler. Dulwich, Galerie.

Rolle. Für die Gesamtbeurteilung Murillos sind sie aber insofern wichtig, als sie den Ausgangspunkt seines Schaffens zu erkennen geben. Murillo war Erdenmensch, der von den Erscheinungen dieser Welt ausging. Der Naturalismus seiner Anekdotenbilder tritt auch auf religiösen Darstellungen in Erscheinung. Auf der „Armenspeisung" (Madrid, Prado) zeigt er eine Ansammlung von Bettlern und Bettlerinnen. Im „Heimgang der heiligen Klara" (Dresden) treten Sevillaner Schönheiten als Engel auf. Für die „Flucht nach Ägypten" (Genua) dienten andalusische Bauern als Modell. Auf der „Anbetung der Hirten" (Prado und Berlin) sieht man wiederum Volkstypen mit schwieligen, schmutzigen Füßen und zerarbeiteten Händen. Seine Rosenkranzmadonnen sind porträthafte Darstellungen irdischen Mutterglücks. Auf der „Verkündigung" in Madrid und Leningrad, auf vielen Himmelfahrtsbildern tummeln sich als Engelchöre kleine, realistisch erfaßte Kinderkörper. Er hat den „Verlorenen Sohn" (London) mit einer schönen Sevillanerin tafelnd dargestellt, ein anderes Mal, wie ihn erzürnte Dirnen verjagen (London), ein drittes Mal, wie er verkommen und verlassen Schweine hüten muß (London), und endlich ein viertes Mal, wie er reuig zum Vater zurückkehrt und liebevoll von ihm aufgenommen wird. Alles das ist leicht und locker, ohne allzu dramatische Form- und Farbenakzente vorgetragen, glänzend geeignet, ein breites Publikum zu gewinnen; denn diese Bilder wirken einfach, menschlisch und unmittelbar. Aber der überaus fruchtbare Meister, der eine große Schar von Gehilfen und Schülern beschäftigte, hat noch mehr geschaffen, andere Bilder, in denen auch er als Gestalter der spanischen Katholizität erkennbar wird.

Eines seiner frühesten religiösen Gemälde (1646) ist ein Leviantamientos, die sogenannte „Engelsküche" des heiligen Diego von Alcalá im Louvre (Abb. 175). Der rechte Bildteil von seltenem Stillebenreichtum ist in warmen Tönen gehalten, leichter und schwebender im Kolorit die linke Bildhälfte. In mildem Strahlenschimmer schwebt in erdhafter Körperlichkeit der Heilige so über dem Boden, wie wir uns oft im Traum über die Erde zu erheben glauben, wie verzückte Gläubige in jener Zeit Heilige geschaut haben. Insofern ist dieses Werk religionspsychologisch von besonderer Bedeutung. Zeitstimmung geben auch die zahlreichen Verherrlichungen der Gottesmutter in den verschiedensten Auffassungen. Da durch die Gegenreformation das Dogma der unbefleckten Empfängnis wieder neu zu Ehren gelangt war, stieg der Bedarf an „Purisima"-Darstellungen ins Unermeßliche. Nicht nur die Altäre der großen Kirchen sollten durch



Abb. 175. Murillo. Engelsküche des heiligen Diego von Alcalá. Paris, Louvre.

Apotheosen der heiligen Jungfrau geschmückt werden, sondern auch kleinere Städte und Dörfer forderten diese Verherrlichungen und achteten eifersüchtig darauf, daß ihr Altarbild das schönste wurde. Murillo selbst hat einen Teil des Bedarfs gedeckt. Ebenso unermüdlich arbeitete seine Werkstatt; schließlich hat sich an diesem Wettbewerb die ganze andalusische Künstlerschaft beteiligt.



Abb. 176. Murillo, Flucht nach Ägypten. Genua Palazzo Bianco.

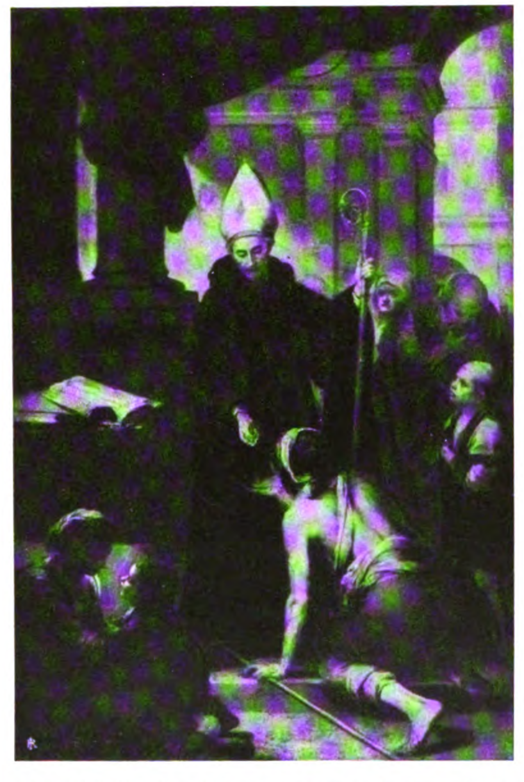


Abb. 177. Murillo, Die Almosenspende des heiligen Thomas von Villanueva. Sevilla, Museum.



Abb. 178. Murillo, Der verlorene Sohn von den Dirnen verjagt. London, Otto Beit.

Während Murillo in seinen früheren Jahren die Heilige Familie, die Mutter mit dem Kind, gelegentlich auch mit Joseph, vielfältig variierte, stammen fast alle Concepciónsbilder aus der Zeit zwischen 1660 und 1675. Die drei edelsten der langen Bilderreihe sind die „Concepción mit der großen Mondsichel" im Prado (Abb. 180), die „Concepción aus Aranjuez" im Prado und die „Purisima der Kapuziner" in Sevilla. Alle drei sind in jener weich schwebenden Farbenlyrik gehalten, die Murillo seiner Tonskala so gut zu entlocken wußte. Auf diesen drei Bildern ist der breite Frauenkörper wunderbar leicht gehalten. Die Hände kreuzen sich anmutig über der Brust. Der religiöse Liebesblick strahlt rein aufleuchtend aus den Fenstern der Seele, dem Himmelslicht zu, in einzigartiger Einfalt und Aufrichtigkeit. Alles in allem, diese Bilder konnten das Volk gläubig machen. Murillo verstand in seinen besten Augenblicken mit ganz schlichten Mitteln die Harfe der spanischen Religiosität in Schwingung zu setzen. Der heilige Franz, das Kruzifix umarmend, ist ein unvergeßliches Bild. Christus löst den rechten Arm vom Kreuz und umfängt den gläubig zu ihm aufblickenden Heiligen. Der heilige Antonius von Villanueva heilt auf dem Sevillaner Gemälde mit einer unendlich gütigen Gebärde den Lahmen; er spendet in sanftem Mitleid auf dem Londoner Bild Almosen. Zu den schönsten Visionsdarstellungen der ganzen spanischen Kunst gehört das



Abb. 179. Murillo, Das Christuskind labt den Johannisknaben. Madrid, Prado.





Abb. 180. Murillo, Concepción mit der großen Mondsichel. Madrid, Prado.



Abb. 181. Murillo, Die Weltentsagung des heiligen Franziskus von Assisi. Sevilla, Museum.

Antoniusbild im Kaiser-Friedrich-Museum. Um Ausdruckswille und Darstellungsform dieser in ihrem innersten Wesen rein katholischen Kunst erfassen zu können, muß man sich in die spanische Kulturgeschichte der Zeit vertiefen. Aus ihr wird klar, daß Murillo nicht nur durch weiche Formen und schwebende Farben entzücken wollte, sondern daß ihm vor allem daran lag, die Musik seines erhobenen Herzens auf andere zu übertragen, Glaubensinbrunst zu verbreiten. Er war einer der treuesten Diener am Geiste der Gegenreformation.

Es wurde bereits gesagt, daß der allzu betriebsame Meister auch viele schwache Arbeiten geschaffen hat. Schwächer aber als die schwächsten Arbeiten seiner Hand und seiner Werkstatt ist alles, was seine Schüler und Nachfolger unter Ausnutzung der Hochkonjunktur geleistet haben. Sie können übergangen werden.

Juan de Valdés Leal (1622—1690), Murillos Rivale, stammte aus Córdoba. Er griff erst um 1650 in das Kunstleben Sevillas ein. Sein Ruhm verblaßte im XVIII. und XIX. Jahrhundert, bis 1889 J. Gestoso y Perez auch ihn in seinem bedeutenden dreibändigen Werk „Sevilla artisticaymonumental" wieder ans Licht gezogen hat. In die deutsche Kunstgeschichte führte ihn August L. Mayer ein. Leal war eine reizbare, übertrieben ehrgeizige Natur, die sich selbst und seinen Mitmenschen das Leben recht schwer gemacht hat. Seine Kunst spiegelt sein ungestümes Temperament. Die Flucht der Sarazenen bei Bonsor in Marrena ist das bewegteste, zerrissenste Bild der ganzen spanischen Kunst, dagegen sind die beiden Allegorien auf den Tod und die Vergänglichkeit (Abb. 182) genial erfunden und schreckhaft großartig gemalt. Das Museum in Sevilla, dem auch die eben genannten Bilder gehören, birgt dreiundzwanzig Werke seiner Hand; darunter mehrere bedeutende Szenen aus dem Leben des Ignatius von Loyola, locker und spritzig in einer Art gemalt, die schon auf das XVIII. Jahrhundert hinführt.

In Córdoba wirkte gegen 1650 vornehmlich Antonio del Castillo y Saavedra (1616—1668), ein Schüler Zurbaráns. Bilder von ihm im Prado und Córdoba.



Abb. 182. Juan de Valdés Leal, Allegorie auf den Tod. Sevilla, Museum.

Granadas Ruhm dieser Zeit beruht auf Alonso Cano (1601—1673), der sich als Architekt, Bildhauer und Maler betätigt hat. In der Malerei spielte er keine führende Rolle. Seine heilige Agnes in Berlin erhebt sich nicht über den Durchschnitt; origineller sind seine zwei Gotenkönige im Prado. In seinen Nachfolgern versickerte sein ohnehin dünnes Talent. Nach ihm hat Granada keinen Maler von Rang mehr hervorgebracht.

4. Madrid.

Toledo war das spanische Zentrum der kirchlichen Macht; es wurde im XVII. Jahrhundert von der weltlichen Hauptstadt mehr und mehr überflügelt.

Sevilla war die große Handelsstadt des Landes. Zweimal alljährlich, heißt es bei Lope de Vega, landete dort der gesamte Unterhalt Spaniens. Wenn es auch mit Waren aus Indien überschwemmt wurde, wenn es auch eigene Produkte nach Amerika ausführte, so daß die Stadt in unerwarteter Schnelligkeit reich wurde, so blieb Sevilla doch der völkerumspannende Geist der politischen und höfischen Kreise fremd, als Spanien zur Weltmacht wurde. Kein Wunder also, daß es viele andalusische Künstler nach Madrid zog.

Madrid hieß im neuen Spanien soviel wie „Universalplatz", „die Weltkarte", ja sogar „die ganze Welt". Der Madrider Hof, der seine Statthalter nach Flandern, nach der Lombardei, Neapel und Sizilien sandte, wurde zum Vorbild des weltmännischen Lebensstils. Calderón sagte: „Madrid ist ein Vaterland für jedermann; in seiner kleinen Welt sind Eingeborene und Fremde gleichermaßen geliebte Söhne." Die Spanier, die von ihrem Lande als dem „Schutz und Zepter der Welt" träumten, waren stolz auf ihre Hauptstadt als dem „edlen Gasthaus aller Fremden". Die Stadt am Manzanares war trotz ihrer unglücklichen Lage — ohne schiffbaren Fluß — damals der Weltbazar, besonders für Luxusartikel. Cervantes, Lope de Vega und Calderón haben auf die vielfältigste Weise das Lob der Stadt gesungen. Wille und Ziel der Madrigelen waren auf diese Welt gerichtet, auf Ansammlung von Reichtümern, auf hohe Stellungen, auf Macht, auf Repräsentation. Für Jenseitsgedanken war in Madrid kein Raum. In dieser Atmosphäre ließ sich mit dreiundzwanzig Jahren Velázquez nieder.

Velázquez.

Diego de Silva y Velázquez wurde am 6. Juni 1599 in Sevilla getauft. Dort wuchs er heran, heiratete 1618 die Tochter des Malers Francisco Pacheco und wurde von seinem Schwiegervater ausgebildet. 1621 besuchte er zum erstenmal Madrid. 1623 wurde er von Graf Olivares an den Madrider Hof berufen. Er wurde allen anderen Malern vorgezogen, zum alleinigen Porträtisten des Königs bestimmt und führte Rubens durch Madrid. Für die „Trinker" wurde er mit Empfehlungen und Mitteln zu einer italienischen Reise belohnt. Er fuhr 1629 von Barcelona nach Genua, von dort nach Venedig. Er kopierte Werke Tintorettos und reiste nach längerem Verweilen über Bologna und Rom. In allen Städten kaufte er für seinen König italienische Bilder, Werke von Tizian, Tintoretto, die sich heute im Prado befinden. Nach seiner Rückkehr trugen seine Arbeiten ihm fürstliche Ehrungen ein. Als Philipp IV. 1648 den Plan faßte, auch in seiner Hauptstadt eine Akademie zu errichten, sandte er Velázquez noch einmal nach Italien, um weitere Kunstschätze einzukaufen. Er schiffte sich am 2. I. 1649 in Malaga ein, um wiederum über Genua nach Venedig zu fahren. Während seines Aufenthaltes in Rom malte er Papst Innocenz X. Er wurde in Rom sehr umworben, so daß König Philipp ihn erst mehrfach zur Rückreise mahnen mußte. Im Juni 1651 traf er in Barcelona ein. Der König ernannte ihn zum Schloßmarschall, übertrug ihm die Galerieverwaltung und forderte seine Begleitung auf allen Reisen. Nach seiner zweiten römischen Reise übte er als Porträtist eine leichtere, lockere Vortragsart. Gegen Ende seines Lebens schuf er zwei Werke: „Los Meninas" und „Las Hilanderas", die Vorbilder für den Impressionismus im XIX. Jahrhundert geworden sind. Am 6. VIII. 1660 ist Velázquez gestorben. Der Prado besitzt mit fünfundvierzig Gemälden die größte Sammlung seiner Werke.

Chronologie der Hauptwerke.

I. 1617—1622. Lehrzeit in Sevilla. Im Schatten der Tenebrosi. Bürgerliche Sittenbilder: Das Frühstück (Eremitage). — Die alte Köchin (Richmond, Sir Frederic Cook). — Bildnis eines Mannes (Prado). — Christus im Hause der Martha (London, National Gallery).

II. 1623—1629. Frühzeit in Madrid: Der Aufstieg zum repräsentativen Porträtstil: Philipp IV., Brustbild (Prado). — Herzog von Olivares (London, George Lindsay Holford). — Philipp IV., stehend, ganze Figur (Prado). — Bildnis einer Dame (Prado). — Der Geograph (Rouen, Museum). — Der Infant Don Carlos (Prado). — Bildnis eines jungen Mannes (München, Pinakothek). — Die Trinker (Los Borrachos) (Prado).

III. 1629—1631. Erste italienische Reise: Das Tintoretto-Erlebnis. Wetteifer mit italienischen Figurenkompositionen: Die Schmiede des Vulkan (Prado). — Jakob erhält den blutigen Rock Josephs (Eskorial).

IV. 1631—1649. Die Vollendung als Bildnismaler: Der Porträtist des Absolutismus. Weltruhm in seiner Zeit: Der Herzog von Olivares (Prado). — Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. (Pabillos de Valladolid) (Prado). — Philipp IV. (Wien, Staatsmuseum). — Philipp IV. (London, National Gallery). — Prinz Balthasar Carlos als Jäger (Prado). — Philipp III. zu Pferd (Prado). — Margarete von Österreich zu Pferd (Prado). — Isabella von Bourbon zu Pferd (Prado). — Der Infant Don Ferdinand von Österreich (Prado). — Philipp IV. im Jagdkostüm (Prado). — Die Übergabe von Breda (Las Lanzas) (Prado). — Prinz Balthasar Carlos zu Pferd (Prado). — Bildnis einer Dame (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). — Christus am Kreuz (Prado). — Philipp IV. auf der Saujagd (London, National Gallery). — Prinz Balthasar Carlos (Wien, Staatsgalerie). — Selbstbildnis (Uffizien). — Der Herzog von Olivares (Eremitage). — Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (el Prima) (Prado). — Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (Sebastian de Morra) (Prado). — Ansicht von Zaragoza (Prado).

V. 1649—1651. Zweite italienische Reise, Auflockerung der Palette: Juan de Pareja (Howard Castle, Earl of Carlisle). — Papst Innocenz X. (Rom, Palazzo Doria). — Aus der Villa Medici in Rom (Prado). — Aus der Villa Medici in Rom (Prado).

VI. 1652—1660. Die Meisterschaft der Spätzeit: Altersimpressionismus, der seinem Werk für die Zukunft Bedeutung gab: Maria Anna von Österreich (Wien, Staatsgalerie). — Maria Anna von Österreich (Louvre). — Bild eines Hofnarren Philipps IV. (Don Juan de Austria) (Prado). — Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (Don Antonio el Ingles) (Prado). — Der Idiot von Coria (Prado). — Menippus (Prado). — Äsop (Prado). — Das Kind von Vallecas (Prado). — Venus mit dem Spiegel und Cupido (Rockeby, Mr. Morrit). — Las Meninas (Prado). — Die Infantin Margarete (Wien, Staatsgalerie). — Die Teppichwirkerinnen (Las Hilanderas) (Prado). — Philipp IV. (London, National Gallery). — Die Infantin Margarete (Prado). — Antonius, der Abt und Paulus, der Einsiedler (Prado).





Abb. 183. Velázquez, Christus im Hause der Martha. London, Nat.-Gal.

Da die gesamte spanische Architektur, Plastik und Malerei außerhalb der königlichen Hauptstadt in überwiegendem Maße der Sinnbarmachung christlicher Ideen diente, ist die Frage nach der Haltung des Velázquez dieser Tradition gegenüber berechtigt. Während alle Städte und Provinzen des Landes unermüdlichen Eifer in der Errichtung und Ausstattung von Kirchen und Klöstern entfalteten, überwog im Bereich des Hofes der Zahl und dem Umfang nach der Schloßbau. Dem entspricht, daß im Lebenswerk des Velázquez das religiöse Motiv kaum eine Rolle spielt. Etwa ein halbes Dutzend Bilder dieser Art sind uns überliefert. Davon ist das Frühbild „Die Anbetung der Könige" im Prado unbekannter Herkunft, offenbar eines der wenigen Altarbilder, die Velázquez noch in Sevilla geschaffen hat. Ebenfalls unbekannt sind die Auftraggeber der anderen Jugendwerke „Christus an der Säule" in London, die „Purísima" in London und „Johannes auf Patmos" in Sevilla. Das Kruzifix von 1637 im Prado ist für die Sakristei des Benediktinerinnenklosters von San Placido in Madrid gemalt. Die erste Priorin stand den Hofkreisen nahe, auf die die Bestellung zurückzuführen ist. Die Krönung der Maria im Prado malte Velázquez für das Oratorium in der Wohnung der Königin Maria Anna. Antonius und Paulus als Einsiedler schmückten einst den Altar in der San Antonius-Einsiedelei am Westende des Parkes von Buon Retiro. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich, daß Velázquez dem Geist seiner Vaterstadt entsprechend, in Sevilla mit religiösen Themen begann, sie aber in Madrid nur dann noch aufgriff, wenn die Hofkreise danach verlangten. Seine Madrider Kultbilder waren für repräsentative Innenräume bestimmt. Diesem Zweck entspricht ihr Stil. Auf der Krönung der Maria thront die Gottesmutter wie eine Fürstin aus dem Hause Habsburg mit zeremoniellen Gebärden. Gottvater und Christus krönen sie mit königlichem Gestus. Kein Zug ins Transzendente hebt die Darstellung über irdisches Maß hinaus. Der Absolutismus mit zeitlichen Zielsetzungen zwang auch die ecclesia triumphans in seinen Dienst.

Besonders in diesen Werken erkennen wir, daß das gesamte Kunstwollen des Velázquez auf die Verherrlichung des Irdischen gerichtet war. In seiner Sevillaner Frühzeit malte er wie



alle seine Landsleute auch Stilleben und Volkstypen seiner Heimatstadt, in jenem Tenebrosistil, der zu Beginn des XVII. Jahrhunderts dort Allgemeingut war. Als Illusionist der Wirklichkeit erwies er schon als Jüngling seine Überlegenheit. Die gesättigten Farben des Sevillaner Wasserverkäufers (Prado) sind warm und tief, die verschiedenen Stoffe zu den Krügen und dem Tisch nuancenreich abgestimmt. Auch die Köpfe sind kräftig charakterisiert. Leicht und frei ist das „Frühstück" der Eremitage behandelt. Wenn die Farbe hier noch mit schwerem Pinsel über die Leinwand gestrichen ist, so hellt sich schon zuweilen, wie in der „Alten Köchin" (Richmond) seine Palette auf. Vergoldetes Weiß beginnt eine Rolle zu spielen. Lebensfreude leuchtet auf. Er umkost die Stoffe. Aus der gleichen Zeit stammt der heilige Petrus, noch ein religiöses Bild, das nicht aus orthodoxer Gesinnung heraus entstanden ist: ein kahlköpfiger alter Sevillaner, derb naturalistisch hingesetzt. Bemerkenswert, wie er in dieser Frühzeit Ribera und Murillo gleicht, die Muskulatur von Händen und Füßen, die Struktur der Haut wiedergibt. Das schönste Bild dieser Periode, Christus im Hause der Martha (Abb. 183), das ebenfalls jeder religiösen Hingebung ausweicht, steht in seinem reichen Stilleben in der Sevillaner Malerei einzigartig da. Schon früh bewährte sich Velázquez als Porträtist. Das Bildnis seines Freundes Fonseca, das die Aufmerksamkeit Philipps IV. auf ihn gezogen haben soll, ist verschollen. Allein es hängt im Prado das Brustbild eines Unbekannten aus dem Jahre 1620 (Abb. 185), das seinen damaligen Bildnisstil erkennen läßt: ein schwarzhaariger Kopf, der sich kräftig vom dunkeln Hintergrund abhebt, umrahmt von weißleuchtender Halskrause, die weich mit vielfachen Modulationen hingestrichen ist. Der Kopf ist in einem bedeutenden Augenblick, in dem der Charakter des Mannes sich im Gesicht zuspitzt, aufgenommen. Der König konnte keinen besseren Griff tun, als diesen raschen und gründlichen Menschenschilderer an seinen Hof zu ziehen. In Madrid hat Velázquez, als ob er auf den Ruf schon gewartet hätte, sich sogleich auf einen repräsentativen Bildnisstil umgestellt, wie ihn sich der Absolutismus nicht vollendeter wünschen konnte.



Abb. 184. Velázquez, Selbstbildnis. Valencia, Akademie.

Er fand in dem Herzog von Olivares einen großzügigen Förderer und Gönner, der ihm Aufträge gab und vermittelte. Der bilderhungrige König gewährte ihm sogleich einige Sitzungen für ein Reiterporträt in natürlicher Größe. Der Entwurf fand Beifall, und Velázquez führte das Gemälde aus. Es wurde öffentlich ausgestellt und vom ganzen Hof bewundert. Beim Schloßbrand von 1734 ist es untergegangen. Der König war so entzückt von der Begabung des jungen Malers, daß er ihm noch weitere Aufträge gab. Aus dieser Zeit stammen die beiden ganzfigurigen Porträts Philipps IV. in Madrid und London, auf denen er mit einer Bittschrift in der Hand, den Hut auf dem Tisch daneben gestellt ist, das Porträt des Herzogs von Olivares (London) und des Infanten Don Carlos (Prado). Die schwarzgekleideten Gestalten stehen, ein wenig flach, auf silbriggrauem Hintergrund. Erst später lernte der Künstler die Dreidimensio-

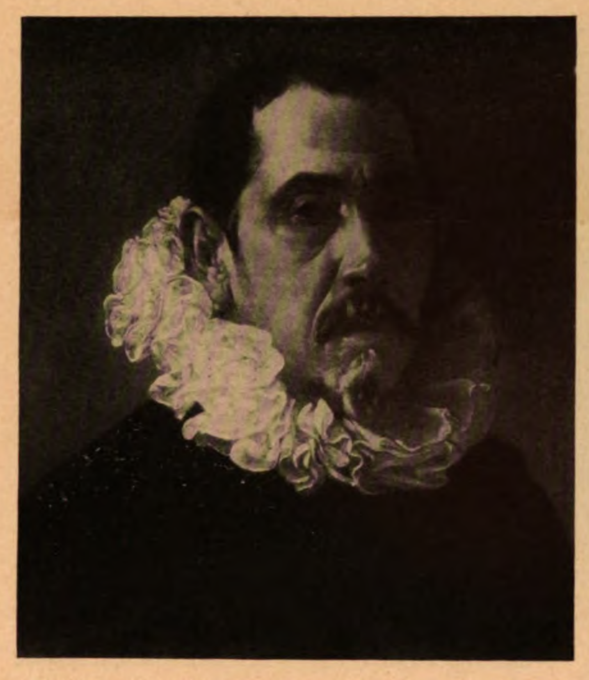


Abb. 185. Velázquez, Bildnis eines Mannes. Madrid, Prado.

nalität des Raumes bewältigen. Die glänzenden Erfolge dieser Bilder wirkten sich auch materiell aus. Der König erhöhte seine Bezüge und räumte ihm ein Atelier im Erdgeschoß des Schlosses ein. Als er bald darauf seine „Trinker" (Los Borrachos) dem Könige zeigen konnte, wurden ihm Mittel für eine Italienreise gewährt. Die „Trinker" sind eines jener spanischen Gemälde, das alle, die Spanien an Italien messen, von jeher begeistert hat. Velázquez hat aber hier keine antik-mythologische Szene darstellen wollen, sondern in der Art der Bodegones ein Zechgelage spanischer Volkstypen. Zwei Gestalten sitzen allerdings bacchantenartig, halbentkleidet unter den weinfrohen Bauern. Die anderen aber tragen ersichtlich Züge spanischer Landleute. Es fehlt dem Bild an formaler und geistiger Konzentration. Störend wirkt das allzu bewußte Kokettieren der Trinker mit dem Beschauer, wodurch die alkoholische Stimmung aufgehoben erscheint. Im einzelnen aber ist jeder Kopf ein malerisches Glanzstück.



Abb. 186. Velázquez, Studie aus den Medicigärten. Madrid, Prado.

Aus der ersten römischen Zeit des Meisters gibt es als unbezweifelbare Dokumente nur zwei Landschaften, Studien aus den Medicigärten (Prado; Abb. 186). Sie überraschen durch malerische Weichheit. Wir wissen nicht, ob und was er in Italien kopierte. Zweifellos aber haben Tizian und Tintoretto ihn stark beeindruckt. Ihr Einfluß bewirkte, daß er das Flächige seines Porträtstils überwand, daß sein Pinselstrich leichter und spritziger wurde, daß er farbenreich zu nuancieren lernte.

Nach seiner Rückkehr, offenbar im Anschluß an italienische Meister, entstand aus dem Geiste des Humanismus, den er in Italien eingesogen hatte, „die Schmiede des Vulkan" (Prado; Abb. 187) und das formal und farbig verwandte Bild „Jakob erhält den blutigen Rock Josephs" (Eskorial). Auf dem ersten Bild erscheint Apollo, um dem Hephästos über die Untreue der Venus zu berichten. Er erzählt den vier Schmiede-



Velázquez, Die Spinnerinnen.
Madrid, Prado.



Abb. 187. Velázquez, „Die Schmiede des Vulkan". Madrid, Prado.

gesellen, die Velázquez in alter Freude am Muskelspiel als derbe, sehnige Kerle gebildet hat. Apollos Göttlichkeit liegt vor allem in seiner Körperstraffung und im Glorienschein, der ihn umstrahlt und gleichzeitig die Lichtquelle für die ganze Darstellung ist. Im Gegensatz zu den „Trinkern" ist die Formgebung weich, durch malerisch verschwimmende Farbenkontraste erreicht. Noch aufgelockter sind die Formen auf dem zweiten Bilde. Von dieser Vortragsart bis zum Spätstil des Meisters ist nur noch eine kleine Etappe.

Im Wesentlichen wurden nach seiner Rückkehr aus Italien von ihm wieder große repräsentative Bildnisse erbeten, die im Hinblick auf monumentale Wirkung strenger komponiert und gemalt sind. Es folgte in den nächsten beiden Jahrzehnten eine stolze Reihe von Porträts der königlichen Familie und ihres Hofstaates, von denen viele Museen der Welt erlesene Stücke besitzen. Jedes einzelne Bildnis hält wunderbar die Mitte zwischen offizieller Repräsentation und psychologischer Charakteristik, so daß diese würdevolle Darstellungsart regierender Fürsten in ganz Europa vorbildlich wurde. So verhalten der individuelle Ausdruck ist, so zurückhaltend ist auch der landschaftliche Hintergrund gegeben. Der Fürst, nicht der Mensch, beherrscht die Leinwand. Vor seiner Monumentalität weicht auch die Natur bescheiden zurück. Mehrfach hat Velázquez Könige und Infanten im Jagdkostüm dargestellt. Jagden waren bedeutende Kapitel des spanischen Zeremoniells. Erfolgreiche Jagdzüge wurden zu wichtigen historischen Gedenktagen. Infolgedessen ist es natürlich, daß die Madrider Granden sich gern als Jäger darstellen ließen. Als Hintergrund gab ihnen Velázquez Ausschnitte aus der kastilischen Hochebene, über die er silberne Sonnenstreifen hauchte. Zu Pferde ließ sich der König porträtieren in der Pose des siegreichen Feldherrn. Das große Reiterbild Philipps IV. stellte Velázquez ins Profil, weil ein Florentiner Bildhauer danach eine Bronzestatue



Abb. 188. Velázquez, „Übergabe von Breda" (Las Lanzas). Prado, Museum.

anfertigen sollte. Der König in elegantem Sitz auf galoppierendem Pferd wirkt hier besonders lebendig.

Das bedeutendste Werk dieser Epoche ist die „Übergabe von Breda" (Las Lanzas) im Prado (Abb. 188). Die Kapitulation der holländischen Grenzfeste galt als das größte strategische Ereignis der Zeit. Vierzig Jahre hindurch war sie verschiedentlich erobert und wieder verloren gegangen, bis 1624 Spinola sie durch ein kühnes Manöver endgültig in spanischen Besitz brachte. Madrid jubelte. Nachdem Velázquez die persönliche Bekanntschaft des siegreichen Feldherrn gemacht hatte, schuf er dieses Werk, in dem er der Großmut, dem Adel, der Würde des spanischen Grandentums ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Niemals hatte ein siegreicher Feldherr sich seinem unterlegenen Feinde gegenüber so ritterlich erwiesen wie Spinola. Aber die bedeutende Arbeit ist nicht nur kulturhistorisch, nicht nur als Mahnung an alle Sieger wertvoll, sondern auch künstlerisch eine Glanzleistung, mit der Velázquez alle seine bisherigen Arbeiten übertraf. „Der Eindruck großer Massen", schreibt Carl Justi in seiner Biographie des Meisters, „ist mit wenigen Figuren, der einer unermeßlichen Ausdehnung auf beengter Fläche gewonnen. Der geniale Kolorist hat hierzu soviel beigetragen wie der Zeichner. Die Komposition vereinigt Durchsichtigkeit der Erzählung mit allen Eigenschaften malerischer Gruppierung: Gleichgewicht der

diagonal geteilten Massen, Konzentration des Interesses in der Hauptperson und abgestufte Unterordnung der übrigen. Man hat bemerkt, daß er nur mit Lokalfarben gearbeitet hat, zugleich satt, saftig und zart, durchsichtig; es lassen sich wenige Gesichter desselben Teints finden.

Das Farbensystem ist das der Reiterbilder. Himmel und Ferne mit ihren breiten, kühlen, grünblauen Flächen, durchzogen vom weißen Schimmer des Wassers und Pulverdampfs, geben den Grund für die warmen, farbig satten Figuren des Vordergrunds, mit ihren rotbraunen Schatten, bis zu dem mächtigen Schecken in der Ecke rechts. Auch hier ist für lichte Punkte gesorgt, in dem Prinzen mit dem weißen, sonnenbeleuchteten Wams (man wird an Rembrandts ‚Nachtwache' erinnert), im Glanz der Rüstungen und im Schimmer goldgestickter Seide; im weißen Mantel der abschließenden Figur rechts, der weiß und hellblau karierten Fahne. Die stärkste Lichtöffnung hat er in Mitte und Mittelgrund verlegt, wo die Truppen vorbeidefilieren; diese Stelle gibt ihm zugleich den hellen Grund für die zwei Protagonisten. Das Licht kommt von links, also Südosten (denn die Übergabe fand um zehn Uhr morgens statt), und fällt den Spaniern ins Gesicht. Der hellste Punkt ist die Stirn Spinolas. Alles von Luft umflossen, schwebend im Luftmeer."

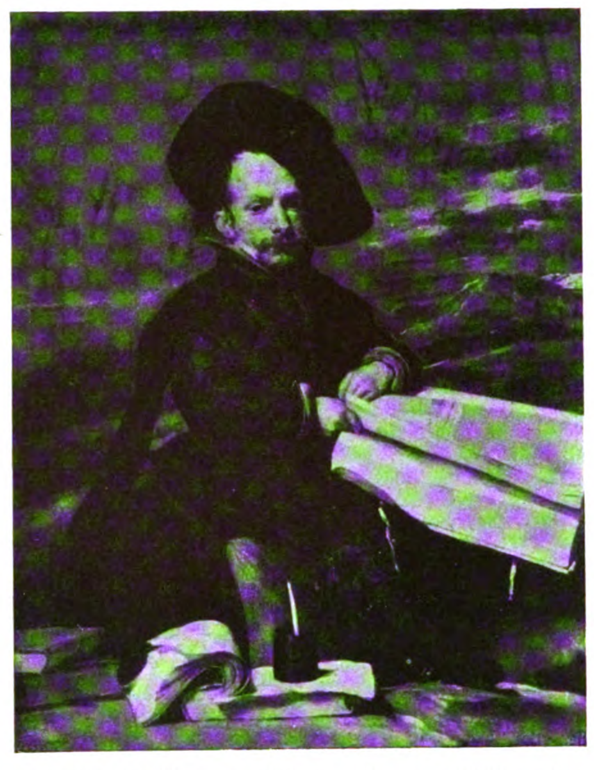


Abb. 189. Velázquez, Bild eines Zwerges Philipps IV. Madrid, Prado.

Vor und nach seiner zweiten Italienreise entstanden in zwangloser Folge Bilder von Hofnarren und Zwergen, die dem König und seinem Gefolge zu kurzweiliger Unterhaltung dienten (Abb. 189). In diesen Bildnissen offenbarte sich Velázquez als Menschenkenner und Menschendarsteller. Freier und unmittelbarer als in den monumentalen Repräsentationsstücken hat er sich hier als Psychologe erwiesen. Auch die malerischen Qualitäten entfalten sich hier voll, so daß mancher Meister des XIX. Jahrhunderts gerade in diesen Bildern Anregungen gefunden hat.

Während seines zweiten Aufenthaltes in Rom malte er das Bildnis von Innocenz X. (Abb. 190). Der Papst war 1649 schon 75 Jahre alt, hatte aber nichts Welkes und Müdes in den Zügen. Velázquez hat die derbe Häßlichkeit des Kopfes mit der feisten Nase, dem verbissenen Mund und den unheimlich stechenden Augen ohne jede Idealisierung wirklichkeitsgetreu wiedergegeben; auch den langgezogenen Händen verlieh er beredten Ausdruck. Wer einmal in dem kleinen Raum der Galerie Doria diesem Gestalt gewordenen Dämon gegenüber gestanden hat, wird den Eindruck der meisterhaften Charakterschilderung nie wieder vergessen. Das Porträt gehört zu den größten Werken aller Zeiten und Länder. Auch in der schwebenden und huschenden Behandlung der Stoffe ist es vollendet. Darin kündigte sich der Altersstil an, der sich immer mehr lockerte, weicher, flächiger, wischiger wurde. Das Bildnis der Prinzessin Margherita in Wien führt diese Entwicklung weiter. Hier liegt der Hauptreiz in den unvergleichlich



Abb. 190. Velázquez, Innocenz X. Rom, Gallerie Doria.

zarten und feinen Farben, dem Silberton, dem blassen Rosa; dazu das gesättigte tiefe Blau der großen, ruhigen Kinderaugen.

Aus den letzten Lebensjahren des Meisters stammen zwei große Gemälde, die mehr noch als frühere für Manet und seinen Kreis Vorbilder geworden sind. „Las Meniñas“ im Prado (Abb. 191) sind nach den Hofdamen der Prinzessin Margherita benannt, die, eine ganz kniend, die andere halbkniend, die kleine Infantin umgeben; in der Ecke rechts die Spielgefährten der Prinzessin, die Bulldogge und zwei Zwerge; hinter dieser Gruppe zwei Hofbeamte, im Hintergrund in der offenen Tür der Hausmarschall der Königin und vor der Staffelei der Maler selbst. Im Spiegel sieht man König und Königin. Der Maler denkt sie also als Beschauer vor der Bildbühne; deshalb sind auch die Augen aller Dargestellten nach außen, dem Königspaar zugewandt. Momentan, impressionistisch wie die ganze Anordnung des Bildes, ist auch die Belichtung, die über die Gestalten des Bildes hinzurieseln scheint. Das stärkste Licht trifft die in weißen Atlas gekleidete Prinzessin. Im Gegensatz zu ihrer hellen Erscheinung auf dunklem Grund hat Velázquez auf den sonnigen letzten Plan die dunkle Silhouette des Hofbeamten gestellt dazwischen Helldunkelreflexe, Dämmerung. Hier ist der Raum bis in den letzten Winkel durchgefühlt und so illusionskräftig wiedergegeben, daß man sich erst klarmachen muß, daß man vor einer Leinwand und nicht vor einem Saal des königlichen Schlosses steht.

Noch weiter in moderne Kunst hinein führen die Spinnerinnen (Las Hilenderas) im Prado (Taf. XVI). Schon in der Wahl des Motivs ging Velázquez über seine Zeit hinaus, denn hier ist zum erstenmal ein Fabrikraum während des Betriebes dargestellt, wahrscheinlich die Gobelinfabrik von Santa Isabel. Keine der Personen scheint den beobachtenden Künstlerblick zu ahnen. Alles in dem Bild erscheint zufällig, momentan, unbewußt. Keine Gestalt ist in ruhiger Zuständlichkeit gegeben, alle in Bewegung. Den Eindruck der Bewegung rufen nicht nur mannigfache Verkürzungen und Überschneidungen hervor, nicht nur eine so echt impressionistische Freiheit, wie das Fortlassen der Speichen im bewegten Spinnrad links, sondern auch die vielfachen Kreislinien der Bogen und Körper, der Architektur im Rundfenster, im Rad. Ihre Summe suggeriert im Gegensatz zu den parallelen Vertikalen auf den Meninas surrende, schnurrende, klappernde Bewegung. Auch hier beschäftigt Velázquez das Lichtproblem. Die verschiedensten

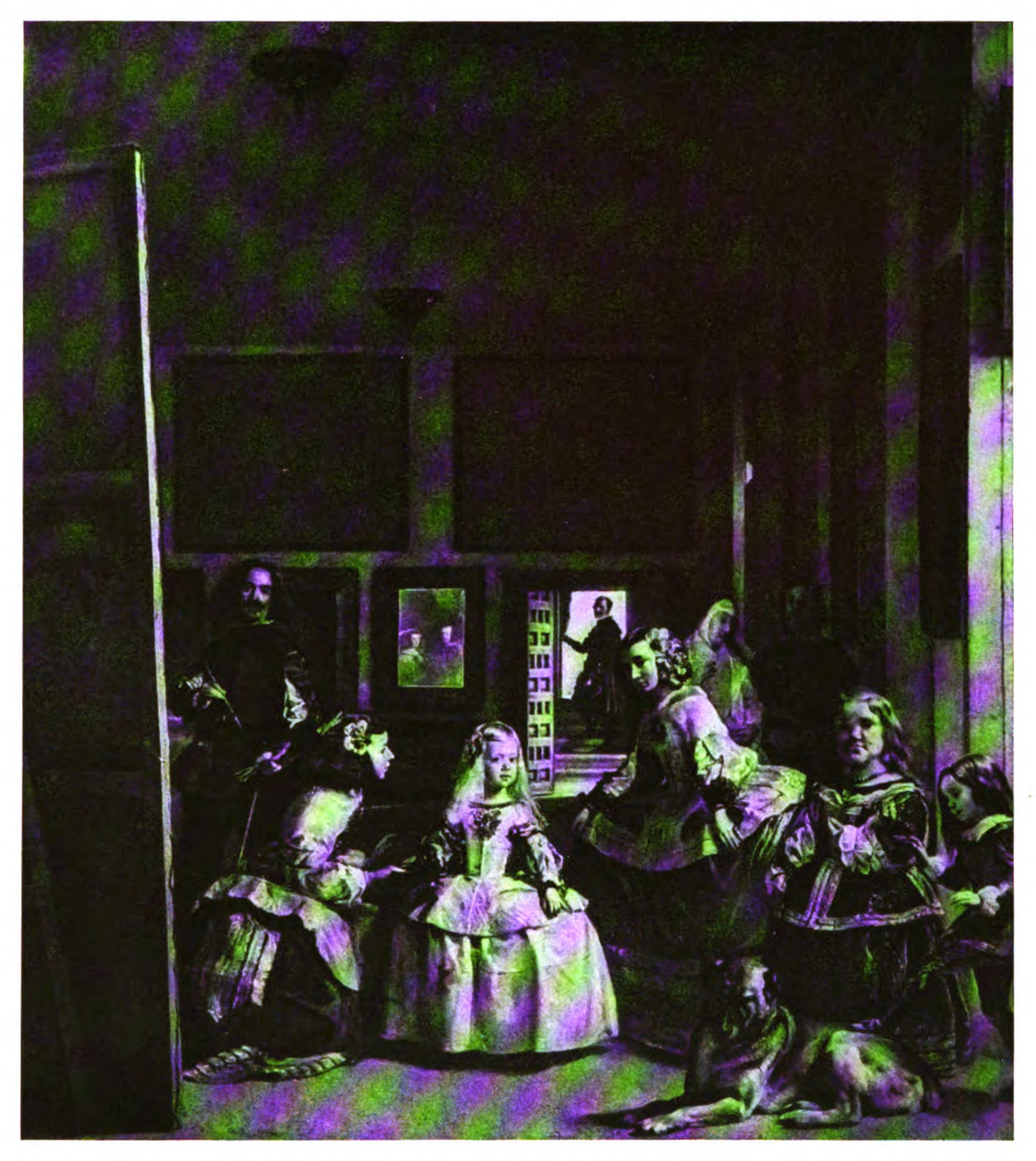


Abb. 191. Velázquez, Las Meniñas. Madrid, Prado.

Lichtphänomene, die gegensätzlichsten Arten der Belichtung wurden vereint. Der höchste Glanz ist in den Hintergrund verlegt, ein besonderes Kompositionsmittel des XVII. Jahrhunderts, um Tiefenillusion zu erzielen. Durch die dort gesammelten Strahlenbündel gewinnen die Gobelinfiguren im Hintergrund einen unerhört starken Wirklichkeitszauber, während die Gruppen im Vordergrund durch farbige Reflexe, durch aufgehellte Schatten, plötzliche Streiflichter fast erschreckend lebensvoll werden.

Mit den „Spinnerinnen" hat sich Velázquez das überzeitlichste Denkmal gesetzt. Von diesem Gemälde aus bedurfte es nur noch eines kleinen Schrittes bis zum reinen Impressionismus, bis zu der Kunst von Manet, Monet und Liebermann.

Der Tod des Velázquez riß eine Lücke in das Madrider Kunstleben. Dutzende von Schülern, Gehilfen und Nachahmern versuchten vergeblich sie auszufüllen. Die meisten sind im Schlund der Vergessenheit versunken. Unter den fester umrissenen Nachfolgern sind hervorzuheben:

Juan Bautista Martinez del Mazo (1612—1667), Schüler und Schwiegersohn von Velázquez, dem neuerdings manche zweifelhafte Werke seines Lehrers zugewiesen wurden. Von ihm stammt die mit Hilfe von Velázquez gemalte Ansicht von Zaragoza im Prado, der Tritonenbrunnen in Aranjuez, der Titusbogen, Prado, Prinz Balthasar, Carlos in der Reitschule (London), Graf Olivares (München und London); außerdem hat er viele Gemälde von Velázquez kopiert.

Juan de Pareja (1606—1670), ein Mulatte, Sklave und Schüler des Velázquez. Sein einziges beglaubigtes Bild im Prado ist die Berufung des heiligen Matthäus, in der er dem Repräsentationsstil eine derbere Note hinzufügte.

Antonio Pereda y Salgado (1608—1678) hat eine Zeitlang neben Velázquez am Hofe von Madrid eine Rolle gespielt. Interessant für den Vergleich mit der Übergabe von Breda ist sein Bild „der Entsatz Genuas durch den Marquez de Santa Cruce“ (Prado); auch José Leonardo (1609—1656) hat ein ähnliches Motiv behandelt: „die Übergabe von Juliers“ (Prado).

Fray Juan Rizi (1595—1675), Sohn des Bolognesers Antonio Rizi, der unter Philipp II. in Spanien tätig gewesen war. Er wirkte vornehmlich in Madrid und war insofern ein Gegenpol des Velázquez, als er ausschließlich für Kirchen und Klöster arbeitete. Als religiöser Maler ergibt er eine schwache Parallele zu Zurbarán; siehe: „die Messe des heiligen Benedikt im Prado.“

Nach dem Tode des Velázquez übernahm seine Stellung am Hofe Don Juan Carreño de Miranda (1614 bis 1685), der bedeutendste Madrider Maler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Er hat zahlreiche religiöse Bilder geschaffen, von denen unter anderem die Museen in Leningrad, Madrid, Paris, Posen, Toledo Proben besitzen. Besser als sie sind seine Bildnisse. Ganz im Geiste des Velázquez ist das aufgeschwemmte Riesenkind Eugenia Martinez Vallejo im Prado gehalten; vortrefflich die Königinwitwe Maria Anna in der Münchener Pinakothek.

Der letzte Maler von Rang war Claudio Coello (1642—1693). Viele seiner religiösen Bilder sind untergegangen. „Das Wunder des heiligen Petrus von Alcantara“ in der Münchener Pinakothek gibt eine gute Vorstellung seiner ernsten Auffassung und seiner farbigen Begabung. Ein glänzendes Dekorationsstück ist die „Überführung der Santa Forma nach dem Eskorial“ (Eskorial). Viele Museen besitzen tüchtige Bildnisse von ihm.

Mit Coello erlosch die Madrider Malerschule. Die Talente versiegten in ganz Spanien. Vom Ende des XVII. Jahrhunderts an wurden wieder Italiener nach Madrid gerufen, zuerst Luca Giordano, dann Giam Battista Tiepolo.



FRANKREICH

Im folgenden Abschnitt soll die französische Malerei des XVII. Jahrhunderts behandelt werden. Das Kapitel über Frankreich wird in dem Band aufgenommen, in dem auch die italienische und spanische Barockmalerei dargestellt ist. Die leichte Änderung in der Titelfassung gegenüber den übrigen Teilen dieses Buches wurde absichtlich vorgenommen. Für unseren Abschnitt gilt Barock nicht als Stil — sondern als Zeitbegriff. Die französische Malerei des XVII. Jahrhunderts enthält zwar barocke Stilelemente, aber im Gegensatz zu der italienischen und spanischen Malerei ist ihr Grundcharakter klassizistisch. Schon A. E. Brinckmann betonte auf Seite 344 seiner Darstellung der Barockskulptur, daß die Entwicklungsreihe für Frankreich lautet: „Renaissance, Klassik, Rokoko, und zwar Rokoko im italienischen Sinne einer Auflösung der Renaissance." Dieser Satz hat Allgemeingültigkeit. Es gilt, ihn hier in der Entwicklungsgeschichte der Malerei zu beweisen. An die Renaissance-Malerei wird angeknüpft. Den Charakter des XV. und XVI. Jahrhunderts bestimmte die Überflutung Frankreichs durch Italien. Vom XVI. Jahrhundert an erlag die durch politische und wirtschaftliche Verhältnisse geschwächte Schöpferkraft Frankreichs diesen Einwirkungen. Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts erfolgte eine weitere Überschwemmung des Landes von Norden her.

Es war zu befürchten, daß der Zustrom flämischer Maler vor und nach der Jahrhundertwende die französische Schaffenskraft von neuem erdrücken würde. Um 1620 berechtigte nicht der geringste Grund zu der Hoffnung, daß Frankreich im weiteren Verlauf des XVII. Jahrhunderts in Graphik und Malerei Eigenartiges, einen französischen Nationalstil, Weltbedeutendes schaffen würde; denn wer konnte ahnen, daß mehrere Maler und Stecher, die wie Callot, Lenain, Poussin, Dughet, Claude Lorrain und Vouet im gleichen Jahrzehnt zwischen 1590 und 1600 geboren waren, um die Mitte des Jahrhunderts den lange ersehnten, lange vergeblich erwarteten Nationalstil prägen würden? Nach menschlicher Voraussicht hätte Frankreich im XVII. Jahrhundert nichts Originales leisten können. Hundertfältig ließe sich aus der Situation von 1620 diese These mit Vernunftgründen beweisen. Allein unser erdgebundenes Denken und Rechnen ist unzulänglich, weil es die ungeschriebenen und für uns unfaßbaren Gesetze der Weltentwicklung nicht in Rechnung zu stellen vermag, weil der Mensch den Willen Gottes oder des Schicksals nicht erhorchen kann.

Wer behaupten will, daß die Größe der klassischen Kunst Frankreichs allein auf die kluge, straffe und weitsichtige Kunstpolitik der Könige, Richelieus und Colberts zurückzuführen sei, ist ein nüchterner Positivist, der in großen menschlichen Persönlichkeiten nicht das Walten des Weltgeistes fühlt. Wie Rembrandt und Rubens sich in keine Kategorien endgültig einfügen, so bleibt auch letzten Endes unfaßbar, warum um 1595 in verschiedenen Bezirken Frankreichs, und zwar seltsamerweise dort, wo die keltische und alemannische Tradition von jeher stärker waren als die lateinische, gleichzeitig Kinder geboren wurden, die teils inmitten der künstlerisch verwahrlosten Heimat, teils in einer fremden Stadt, deren alte Kultur sie — wiederum nach menschlicher Berechnung — hätte erdrücken müssen, im Laufe ihres Lebens zu Führern der französischen Nation und Prägern des französischen Klassizismus wurden. Die Kunstgeschichte kaum eines Landes läßt uns vor der metaphysischen Bedeutung des Menschen so unmittelbar erschauern wie die französische. Das private und offizielle Leben von Callot, Lenain, Poussin

und Claude ist — ganz abgesehen davon, daß es nur fragmentarisch bekannt ist — für die französische Kunstgeschichte im Zeitalter des Barock gleichgültig. Der Wert dieser Maler, ihre Weltwirkung in ihrer Zeit und für die Zukunft liegt allein in ihrem künstlerischen Wirken. Keiner von ihnen ist eine offizielle Persönlichkeit gewesen. Keiner von ihnen hat organisierend in das Kunstleben eingegriffen. Keiner von ihnen hat Kunstgesetze aufgestellt. Sie alle haben ohne äußeren Ehrgeiz, ohne Hinblick auf menschliche Ehrungen ihre göttlichen Gaben entfaltet, ihre Werke geschaffen und sind am Abend ihres Lebens still und schlicht von der Weltbühne abgetreten. Der innere Wert des französischen Klassizismus beruht auf dem inneren Wert dieser großen Seelen. Zu äußeren Werten wurden ihre Werke erst durch die großartige Organisation der französischen Akademie, der französischen Ideologen und Staatsmänner. Es scheint mir daher gegeben, von den inneren Werten auszugehen, ihre Träger erst später in den chronologischen Zusammenhang einzuordnen. Darum stelle ich an die Spitze meiner Darstellung die fünf großen Gestalten, die wie Grundpfeiler nicht nur die klassizistische Malerei, sondern die gesamte Malerei Frankreichs bis zur Gegenwart tragen.

1. Die fünf Meister.

Jacques Callot.

Ein Mann aus dem Volk. Ein Lothringer. Ein Weltenbummler. Noch ein Kind, lief er aus dem Vaterhaus. Wieder eingefangen, versuchte er einen zweiten Ausbruch, ging endlich mit des Vaters Genehmigung nach Rom, nistete sich in Florenz ein, um dann wieder in die Heimat zurückzuwandern, wurde nach Brüssel, dann nach Paris berufen, fand sich wieder nach Nancy zurück, wo der Unstete inmitten neuer Reisewünsche und Arbeitspläne plötzlich starb. Dieser vagabundierende Künstler, der als Lebensziel sicherlich nicht Gestaltung eines national-französischen Kunststiles im Auge hatte, ist der Begründer der neueren französischen Graphik, hat durch seine Radierungen nicht nur für die Kunstgeschichte Frankreichs Bedeutung, sondern auch in der Weltentwicklung Führerstellung. Als Lernender kam er nach Italien, als Gebender hat er es verlassen; auch in Italien fand er Nachfolger. In Frankreich leitete er technisch und inhaltlich eine neue graphische Art ein.

Jacques Callot wurde 1592 in Nancy geboren und erhielt den ersten Unterricht in seiner Heimat, entwich mit fahrendem Volk, das er gezeichnet hat, aus dem Vaterhause, wurde aber in Florenz von lothringischen Kaufleuten erkannt, die ihn den Eltern zurückbrachten. Er entfloh zum zweitenmal und wurde in Turin wieder eingefangen. Endlich gaben seine Eltern seinem Drängen nach und ließen ihn 1608 nach Rom reisen. Dort wurde er Schüler des Franzosen Philippe Thomassin, der ihn in der Cortschen Methode (freies Modellieren durch stark anschwellende Taillen) unterwies. In kurzer Zeit wurde er ein geschickter Stecher. 1611 wandte er sich nach Florenz, wo er Schüler Giulio Paragis wurde, der, Mathematiker, Ingenieur, Architekt und Stecher zugleich, die besten Beziehungen zum Hause Medici unterhielt. Da Callot seinem Lehrer bei Festorganisationen half, kam auch er mit Cosimo II. in Berührung, der ihn zum Hofkünstler ernannte. Im Verkehr mit Cantagallina Salimbeni, Tempesta u. a. entwickelte er die Radierung zur selbständigen Kunst. Er ersetzte den vernis mou durch den vernis dur, wie ihn die Instrumentenmacher brauchten. Das erlaubte ihm die gelegentliche Unterbrechung der Arbeit. Seine Graphik steht zwischen Radierung und Grabstichelmanier. Er stellte ganz zarte und ganz kräftige Linien direkt nebeneinander. Dadurch ergibt sich eine besonders dramatische Schwarz-Weiß-Wirkung. Diese lineare Gegensätzlichkeit läßt sich am besten in hartem Firnis durchführen. Daher griff Callot auf die veraltete Manier zurück. Er wurde der Historiograph der Florentiner Feste, des „Liebeskrieges", der 1650 auf der Piazza Santa Croze stattfand, des „nautischen Festes" von 1619, widmete Cosimo 1613 „Les Caprices", kulturgeschichtliche Bilder von Florentiner Stadtansichten. 1622, nach dem Tode seines Mäzens kehrte er nach Nancy zurück. Er heiratete 1625. Von der Infantin Elisabeth Klara Eugenie wurde er im folgenden Jahre nach Brüssel gerufen und schuf in ihrem Auftrag 1627 „Die Belagerung von Breda". 1629 bat ihn Ludwig XIII. nach Paris. Richelieu



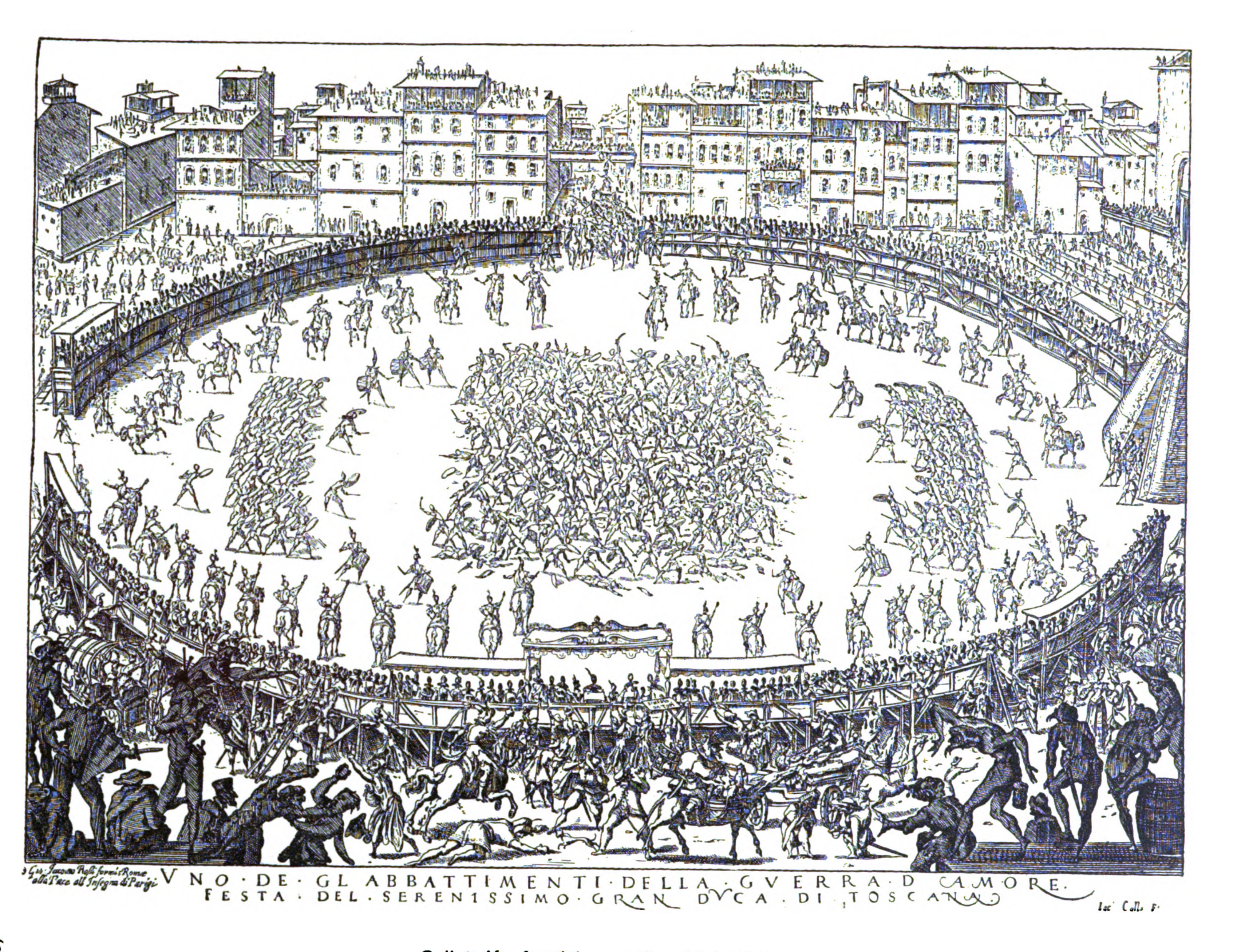
Tafel XVII
(Vorderseite)





Callot, Zwei Kupferstiche aus der Folge der Kriegsübel.





Callot, Kupferstich aus dem Liebeskrieg.

Tafel XVII
(Rückseite)

beauftragte ihn mit zwei Radierungen: Die Belagerung von St. Martin de Ré und die Einnahme von La Rochelle. 1630, nach dem Tode des Vaters ging er noch einmal nach Nancy. Dort entstanden 1633 „Les Misères de la Guerre“, der bedeutende Radierzyklus, der ihm Weltruf verlieh. 1635 arbeitete er an einer Versuchung des Heiligen Antonius. Südsehnsucht quälte ihn von neuem. Aber ehe er sie erfüllen konnte, erlag er im gleichen Jahre einer Krankheit.

Callot ist vielfältig mit E. T. A. Hoffmann verglichen worden. Man könnte auch Parallelen zwischen ihm und Goya, Edgar Allan Poe, Verlaine, Baudelaire, Balzac oder anderen aus gleichem Blute ziehen. Diese Gegenüberstellungen besagen alle das gleiche: nämlich, daß Callot das Gegenteil eines nüchternen, trockenen Rationalisten war, das Gegenteil eines Klassizisten, vor allem eines Klassizisten nach deutscher Auffassung. Es ist wesentlich, gerade in diesem Zusammenhange das hervorzuheben, nötig zu betonen, daß im Anfang der klassizistischen Malerei Frankreichs ein Romantiker steht. Der abenteuerlichste, ausschweifendste, kühnste und glühendste Künstler der Epoche leitet das große, klassische Zeitalter der raison und der clarté ein.

Nichts von raison, nichts von wohltemperiertem Denken, nichts von Maß, nichts von Würde findet sich in seiner Graphik. Callot war kein Konservativer, kein Traditionalist, sondern Stürmer und Dränger, der mit scharfem Auge den Schein von Menschen und Dingen auffing und ihn ohne Rücksicht auf politische, soziale und künstlerische Repräsentation auf die Platte warf. Er jubelte mit Festesfrohen, seufzte mit Kriegsbeschädigten und klagte mit Verurteilten. Die Ungeheuerlichkeit der Kriegsgreuel hat er in einer Blattfolge so konzentriert zusammengefaßt, daß man vor ihr nicht an die Ausschweifung einer grausamen Künstlerphantasie denken kann, sondern sie als den Aufruf eines empörten Ethikers nehmen muß (Taf. XVII). Nichts als das Werk von Callot ist auf uns gekommen, kein Zeugnis, ob er weltlich oder übersinnlich dachte und fühlte, ob er ein schlichter, ungebildeter Mensch war oder vielbelesen die Literatur der Antike und seiner Zeit beherrschte. Das bleibt im Grunde genommen auch gleichgültig gegenüber der ewig lebenden Wirkungskraft seiner Werke. Sie sagen jedem Beschauer, daß hier ein Mensch sein Erdleben gestaltet hat, der gelacht und geweint, geliebt und gelitten, gejubelt und geklagt hat, der fromm war vor jedem Schicksal, ob es leicht und heiter oder schwer und düster war. Eine intensive Erlebnisfähigkeit, tiefes Durchleuchten aller menschlichen Leidenschaften, grauenvoller Abscheu vor dem Bösen in uns, zärtliche Verklärung des Guten — das war seine Stellung zur Welt.

Callots Grundstimmung war barock. Sein indirektes Moralistentum ist Auftakt für den französischen Klassizismus. Dem barocken italienischen Bühnenstil entsprechen perspektivische Übersteigerungen innerhalb eines miniaturhaften Fernbildes, ferner die großfigurigen Gestalten des Vordergrundes, die Kleinheit der hinteren Menschen. Französisch ist die sichere Pointierung der dramatisch bewegten Handlungen, die Beweglichkeit, grazile Schlankheit seiner Menschen, die Leichtigkeit und Feinheit seiner Strichlagen.

Die Gebrüder Lenain.

Die drei Brüder Lenain stammten aus dem Norden, aus der Picardie, aus Laon. Teils haben sie in ihrer Heimat, teils in Paris gelebt und gearbeitet. In ihren Sittenbildern schilderten sie das nordfranzösische Bauerntum des XVII. Jahrhunderts — nicht im pomphaften Repräsentationsstil der Pariser Hof- und Akademiemaler, sondern schlicht, nüchtern, mit realistischer Ausdruckskraft. Von der Hauptstadt aus gesehen, wirkte ihre Art provinziell. Da aber in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts die zentrale Allmacht der Akademie noch nicht geschaffen war, Paris noch kein erdrückendes Übergewicht ausübte, konnten Provinzler sich noch Geltung verschaffen, wurden stille Schilderer des bäuerlichen Lebens noch geachtet. Infolgedessen erzielten die Lenains damals auch in Paris Erfolge. Sie wurden sogar in die Akademie aufgenommen; allein der Jüngste und Langlebigste verschwand wieder aus ihren Annalen, als sich die Akademie zu einem absolutistischen Zentralinstitut entwickelte. Unter Ludwig XIV. wurden die Lenains so sehr beiseitegeschoben, daß die Erinnerung an sie völlig erlosch. Darum

wissen wir wenig über ihr Leben und Wirken. Vermutlich wären alle Daten ihrer Existenz verschollen, wenn man nicht im Anfang des XVIII. Jahrhunderts begonnen hätte, die Geschichte der Académie de Peinture und ihrer Mitglieder aufzuzeichnen. Da die Lenains seit der Gründung ihr angehört hatten, sind sie in diesen Niederschriften wenigstens flüchtig erwähnt. Erst das Zeitalter Rousseaus weckte neues Interesse für ihre Kunst. Der Umschwung des Zeitgeschmacks in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts führte dazu, daß Sammler sich ihrer Werke bemächtigten. Im Klassizismus sank ihre Schätzung wieder. Während der Romantik wurden sie noch einmal entdeckt. Man begann damals allgemein in ihnen Vorläufer Chardins zu sehen. Champfleury hat um 1850 sich intensiv der Erforschung ihres Lebens zugewandt. Sainte-Beuve rühmte sie als Gestalter des französischen Volksempfindens. Lokalforscher und Museumsleiter halfen nach und bemühten sich aufzuklären, was das XVII. Jahrhundert verdunkelt hatte. 1904 veröffentlichte Antony Valabrègue ein Buch „Les Frères Le Nain", indem alle Forschungsergebnisse zusammengefaßt sind. Seit dieser Zeit ist der Louvrekonservator Paul Jamot der vorzüglichste Anwalt dieser drei großen Individualisten des XVII. Jahrhunderts; er veröffentlichte 1929 das jetzt maßgebende Werk „Les Lenain".

Kein anderer Maler Frankreichs hat so lange unter tragischer Verkennung leiden müssen wie diese drei Brüder, deren sehr verspäteter Nachruhm doppelte Bedeutung hat: formal künstlerische und kulturhistorische. Auf die letztere hat Valabrègue in seiner liebevollen Biographie das Schwergewicht gelegt.

Paris ist nicht Frankreich. Das französische XVII. Jahrhundert darf nicht bedingungslos mit dem despotischen Geist der hauptstädtischen Akademie gleichgesetzt werden. Vornehmlich der Norden führt ein Eigenleben. La Fontaine und die vielen Dichter, die neuerdings Abbé Brémond in seiner „Histoire du sentiment religieux en France" wieder ans Licht gezogen hat, beweisen das. Lenains Bauernkostüme und Sittenbilder sind künstlerische Parallelen zu jener Literatur. Diese gallo-fränkische Volkskunst bildet ein starkes Gegengewicht zu der lateinischen Malerei des akademischen Eklektizismus. Außerdem ist die in die Zukunft weisende Bedeutung der Lenains wichtig. Sie waren mit einer vom Zeitgeschmack nicht verweichlichten Kraft Begründer und Pioniere der bürgerlichen Malerei Frankreichs. Die Lenains, Chardin, Lépicié, van Gogh und Cézanne haben durch ihre Kunst bewiesen, daß im Franzosen auch ein nordisch-metaphysischer Keim steckt, der jedesmal zur Entfaltung drängt, wenn der äußere Zwang eines Staatsdogmas fällt. Uns Bürgern des XX. Jahrhunderts, die wir den Ahnen von van Gogh und Cézanne nachspüren, wurde die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Lenains klar. Dieser Erkenntnis hat Paul Jamot insofern Rechnung getragen, als er versuchte, als Erster die erhaltenen Bilder, die bisher — auch infolge ihrer gleichmäßigen Signatur (Le Nain) — den drei Brüdern gemeinsam zugeschrieben wurden, unter Antoine, Louis und Mathieu aufzuteilen. Seine Forschungsergebnisse liegen der nachstehenden Übersicht zugrunde:

Chronologie der Hauptwerke der Brüder Lenain.

Antoine Lenain (geb. 1588 in Laon, gest. 25. Mai 1648; am 16. Mai 1629 zum maître-peintre in St. Germain-des-Prés ernannt):

1642: Die Familie, signiert Le Nain 1642 (Paris, Louvre). — 1643: Tanz der Kinder (Slg. Charles Butler). — 1645: Bauernfamilie (London, Nat. Gall.). — 1646: Der junge Querpfeifer (Herzog von Sutterland); Maleratelier (Marquis de Bute); Die jungen Musikanten (London, Lord Aldenham). — 1647: Bildnis in einem Innenraum (Paris, Louvre); Das Tischgebet (Slg. Eugène Hamot).

Louis Lenain, genannt Le Romain (geb. 1593 in Laon, gest. 23. Mai 1648).

1638: Mathieu Le Nain (Cambridge, Replik im Museum zu Prag). 1639: Die Krippe (Paris, Louvre). — 1641: Landschaft (Andley Neeld), Bauern vor ihrem Hause (Herzog von Rutland; Replik im Museum in Boston), Mahlzeit im Freien (Lille, Museum; Replik Leningrad, Eremitage); Flämischer Innenraum (Herzog von Leeds); Bauernfamilie (Stockholm, Universität); Der kleine Wagen oder die Heimkehr von der Heuernte, sign. Le Nain fecit 1641 (Paris, Louvre). — 1642: Ein Hufschmied in seiner Werkstatt (Paris, Louvre), Inneres einer Bauernhütte (Nantes, Museum); dto. (Rouen, Museum), Bauernmahlzeit, sign. Le Nain fecit An 1642 (Paris, Louvre); Inneres eines Pachthofes (Gotha, Museum). — 1643: Bauernfamilie in einem Innenraum (Paris Louvre; Variante Laon, Museum); Rast des Reiters (London, Victoria and Albert Museum); Das Tischgebet (Birkdale, Hindley





Abb. 192. Antoine Lenain, Die Familie. Paris, Louvre.

Smith, Replik in Leningrad, Eremitage und in Nancy, Museum). — 1644: Ein Künstler malt eine Dame (München, Pinakothek); Eine Mutter kämmt ihr Kind (Le Puy, Museum); Bildnis einer Nonne, sign. Le Nain 1644 (Avignon, Museum Calvet); Die Mahlzeit der Familie (Laon, Museum).

Mathieu Lenain (geb. 1607 in Laon, gest. 20. April 1677):

1639: Die kleinen Kartenspieler (Paris, Louvre; Replik Buckingham Palace); Bildnis des Cinq Mars (Baron Seillière). — 1640: Streit in einer Herberge (London, Robert Witt). — 1641: Das Fest des Weines (Privatbesitz; früher Burlington fine Arts Club-Bernheim); Edelleute mischen sich unter Bauern (Privatbesitz); Singende und musizierende Bauernkinder (Leipzig, Museum); Venus in der Schmiede des Vulkan (Reims, Museum). — 1642: Die Mahlzeit der Familie (Paris, Slg. Sambon); Der Gärtner (Paris, Slg. Sambon). — 1643: Versammlung von Kunstfreunden (Paris, Louvre); Die Wache oder die Raucher (Paris, Baronne de Berckheim née Pourtalès). — 1644: Die Spieler (London, Witfried Ashley); Der junge Violinenspieler (Lord Leconfield). — 1646: Bildnis eines jungen Mannes (Laon, Museum). — 1650: Die Tric-trac-Spieler (Paris, Louvre); Die Spieler (Holland, Slg. Nieuhuys); Die Mahlzeit der Familie (Turin, Conte de Syssel). — 1655/60: Die Tanzstunde (Paris, Slg. Louis Sambon); Sechs tanzende Kinder (Paris, Slg. Sambon), Kindertanz- Bacchusfest; Der zärtliche Abschied der Milchhändlerin (sämtlich Lorother-Castle, Counters of Londsdale); Rundtanz der Buben und Mädchen (Turin, Conte Syssel). — 1674: Die Geburt (Paris, Dr. Mary).

Um 1630 lebten alle drei Brüder in Paris, rue Princesse. Am 1. März 1648 wurden sie Mitglieder der Académie de peinture et sculpture.

Antoine Lenain, der älteste der drei Brüder, soll nach einer lokalen Überlieferung hauptsächlich „portraits raccourcis" gemalt haben. Die acht Bilder, die ihm heute zugeschrieben werden, sind kleine, auf Kupfer gemalte Gruppenbildnisse. Körper- und Kopfform, Gesichtsschnitt und Kostüme geben zu erkennen, daß es sich um derbe Landleute handelt, nicht aber, wie so häufig geschrieben ist, um arme Bauern. Die Ausstattung der Innenräume, die Kleidung der Männer, Frauen und Kinder deutet auf jene reiche behäbige Umwelt, aus der die Künstler selbst hervorgegangen sind. Der Unterricht durch einen umherziehenden Niederländer oder



Abb. 193. Louis Lenain, Der Karren. Paris, Louvre.

Holländer, den Antoine und Louis genossen haben sollen, prägt sich in Zeichnung und Pinselstrich aus, vielleicht auch in den Bildthemen, die von Norden her in Frankreich eingeführt wurden. Allein, man darf in der Ableitung der Lenains aus dem Norden nicht zu weit gehen. Fragt man sich einmal umgekehrt, welcher Niederländer oder Holländer die Bilder Antoines gemalt haben könnte, wird man die Antwort schuldig bleiben und auf diesem Wege zur Feststellung einer original französischen Leistung gelangen.

Allgemeine Kennzeichen der Zeit sind die gefüllten Raumbilder, die auf den Beschauer gerichteten Augen der Dargestellten, das Rembrandtartige Verschleiern der Lichtquelle, das Aufleuchten der Hauptgestalten von innen heraus. Französisch sind die langen, schlanken Finger, der sichere feste Blick, der sinnlich geschweifte Mund, die sprechend geöffneten Lippen. Man denke sich einmal die Köpfe auf der rechten Bildhälfte der „Réunion de famille" (Abb. 192) in einem Rigaudschen Gewand und man wird sofort die Artverbundenheit sogar zwischen dem Bauernmaler Lenain und dem Hofporträtisten Rigaud erkennen. Ungeschickt ist das Stehen und Sitzen der übergroßen Figuren im Raum gegeben, dem auf allen Bildern Tiefe fehlt. Dadurch, sowie durch die Plumpheit der Menschen entsteht ein Eindruck von Unbeholfenheit wie im XIX. Jahrhundert auf Bildern von Henri Rousseau. Eigenartig ist der Bewegungsmangel. Die Menschen sind ohne Tätigkeit, im unbewußten Zustand, als Ausdrucksgestalten dargestellt. Darin liegt der besondere Charakter, nicht nur von Antoines Arbeiten.

Die gleiche Zuständlichkeit, die gleiche Ruhe und Stille verleiht Louis Lenain Bedeutung. Sein „portrait d'une religieuse", eines der wenigen datierten Werke (1644), ist in einem archaischen Stil gehalten, der verführen könnte, das Bild fünfzig Jahre früher anzusetzen. Da Antoine und Louis vielfältig zusammenarbeiteten, so mag hier Antoine entscheidend mitgewirkt haben. Der verinnerlichte Frauenkopf tritt bewegter noch einmal in „Repas de famille" in Laon auf. Das Bild setzt sich deutlich von Antoines Werken ab. Die Menschen sind nicht plump, ihr Stehen und Sitzen ist geschmeidiger. Das Raumbild ist geklärter. Louis hat die Ungeschicklichkeiten seines Bruders überwunden. Seine Pinselführung ist lockerer. Von Chardinscher Weichheit im Vortrag ist „La Bénédicité" von 1643 bei Hindley Smith. Louis soll den Beinamen „Le Romain"

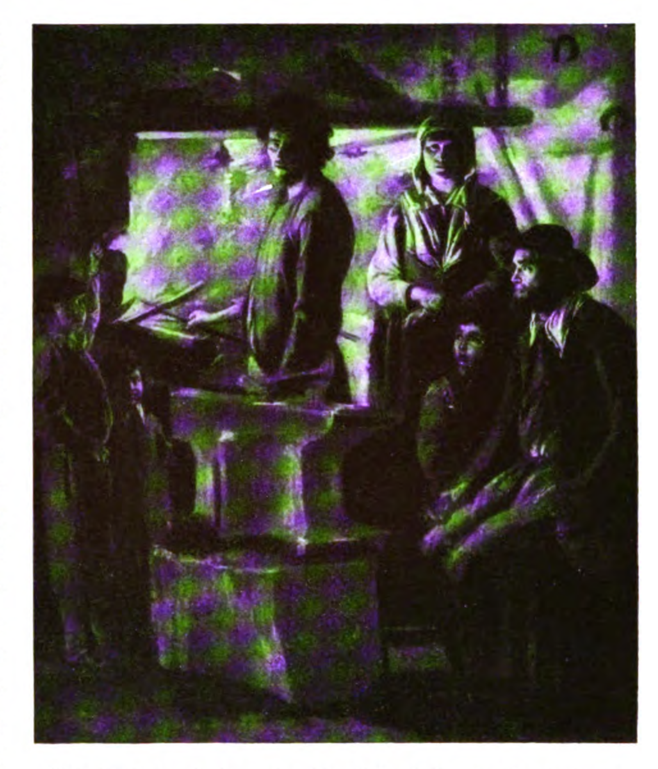


Abb. 194. Louis Lenain, Die Schmiede. Paris, Louvre.

geführt haben. Daraufhin behaupten einige Historiker, auch er sei, dem Zuge der Zeit folgend, in Rom gewesen. Beweisen läßt sich das nicht. Seine Werke verlangen es auch gar nicht. Im Gegenteil, der Knabe auf der „Bénédicité“ läßt eher an Zusammenhänge mit Franz Hals denken. Die Hauptwerke aber: „La Forge“, „Repas de paysan“, „La Charette“ sind so originale Leistungen, daß sich vor ihnen weder eine Abhängigkeit vom Norden noch vom Süden konstruieren läßt. Die beiden ersten Bilder, wie die meisten des Louis auf Leinwand gemalt, sind glückliche Weiterbildungen von Antoines Ansätzen: die Menschen unzweideutig als Bauern kenntlich, die Gelenke funktionell geklärt, die Raumillusion bis zum Hintergrund durchgeführt, die Zeichnung weicher, die Farben gesättigter. Auf erdigem Grundton ist die harmonistische Farbengebung aufgebaut. In „La Forge“ (Abb. 194) dienen die Figuren als repoussoir. Das Lichtzentrum liegt im Hintergrund, von wo aus die Figuren beleuchtet werden. Die Bewegungslosigkeit, die zu feierlicher Stille wird, gibt dem Bilde entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Von diesem Werk aus zieht die Gegenwart eine Parallele zu Cézannes Trinkern. Im gleichen Sinne genießen wir heute die handlungslose Komposition von „La Charette“ (Abb. 193). Die von rechts nach links in die Tiefe führende Diagonalkomposition, die im allgemeinen zu barocker Unruhe führt, wird durch die Geschlossenheit der Umrisse und die breiten Massen des Heues und der Bauten beruhigt. Nur ein Franzose konnte ein so zart singendes Graugrün für diese in sich ruhende Komposition finden. An dieser Farbenharmonie entzückten sich viele Landschafter des späteren XVIII. und des ganzen XIX. Jahrhunderts.

Daß auch Mathieu in brüderlicher Gemeinschaft arbeitete, beweist sein Bild „Venus dans la forge de Vulcain“, das vor einigen Jahren vom Museum in Reims erworben wurde. Der Schmied aus Louis' „La Forge“ kehrt in Mathieus Bild wieder. Im allgemeinen geht er über seinen älteren Bruder hinaus, ist der elegantere, weltmännischere, der freieste der drei. Was Antoine sich mühselig erarbeitete, Louis sicher durchführte, hat Mathieu souverän beherrscht: Dreidimensionale Raumillusion gelang ihm. Er baute seine Gruppen in barockem Geschmack leicht auf. In einigen Quellennotizen wird er als „Le chevalier“ bezeichnet. Wann und wo er das Adelsprädikat erworben haben soll, ist nicht bekannt. Da aus seinen letzten zwanzig Lebensjahren nichts überliefert wurde, nimmt man an, daß er sie, in seine Heimat zurückgezogen, verbrachte. Auch ihm wird eine Romreise unterschoben, deren Wahrscheinlichkeit aus der Ähnlichkeit des Schmiedes auf seinem Bild und dem des Velázquez hervorgehen soll. Dieser Indizienbeweis ist schon deshalb nicht stichhaltig, weil die Übereinstimmung nicht glaubhaft gemacht werden kann. Derartige Konstruktionen führen überhaupt zu nichts. Mathieu konnte in Paris selbst genügend italienische



Abb. 195. Mathieu Lenain, Die Tric-Trac-Spieler. Paris, Louvre.

oder italienisierende Bilder des Barock sehen. Aus ihnen hat er gewiß manchen Gewinn an Leichtigkeit und Schwungkraft gewonnen; aber im allgemeinen hat auch er sich aus der nordischen Formwelt heraus entwickelt. Muß die Kerzenbeleuchtung auf „Le corps de garde" auf den Einfluß Caravaggios zurückgeführt werden? Dieses allgemeine Barockmotiv wurde gleichzeitig im Norden angeschlagen. Gesichtsausschnitt, Ausdruck und Kleidung der Gestalten sind französisch. Die Mädchen in der „Leçon de danse" sind typisch für die flämischen Nordbezirke Frankreichs. Das gleiche gilt für die Männer der „Joueurs de Tric-Trac" (Abb. 195). In diesen frei hingesetzten Spielszenen berührt sich Mathieu fast schon mit Chardin. In seinen bacchischen Motiven steht er dem Kreise des Grenzlandes nahe, aus dem im XVIII. Jahrhundert Watteau hervorging. Zwischen ihm und den Nachfolgern, die sein Erbe aufnahmen und im Geiste einer neuen Zeit fortsetzten, liegt die Pariser Akademiekunst, deren Mängel und Vorzüge behandelt werden sollen, nachdem die freien und unabhängigen Meister aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts charakterisiert sind.

Nicolas Poussin.

Auch Poussin stammte aus Nordfrankreich. Auch er hat den größten und glücklichsten Teil seines Lebens fern von Paris verbracht. Die zwei Jahre, die er im Dienste Ludwigs XIII. stand, waren die persönlich unerfreulichsten und künstlerisch unergiebigsten. Er war, Callot und den Lenains verwandt, ein zu unabhängiger, auf sich selbst gestellter und in sich gefestigter Geist, um sein Ich dem künstlerischen Hofdienst opfern zu können, war zu sehr Normanne, Nordländer, Individualist, um sich der akademischen Diktatur unterzuordnen. Während Richelieu das Pariser Kunstleben disziplinierte und den großen Organismus der Akademie aufzog, lebte Poussin in Rom und förderte sein Werk — lautlos, begrenzt in eine bescheidene bürgerliche Welt. Ohne äußere Spannweite, unsichtbar vom Wolkenthron der Herrscher aus, tief unter ihnen lebte er in kleinem Kreise, in sich abgeschlossen, aber auch in sich hineinblickend, sich auf sich selbst besinnend, konzentriert auf den eignen Geist und durch den Geist auf die Natur. Erde und Himmel als Schauplatz des Lebens nehmend, empfand er das Leben als Gleichnis aller Bewegung.

Nicolas Poussin wurde 1593 in Les Andelys geboren und empfing in seiner Heimat von dem Provinzmaler Quentin Varin den ersten Unterricht. Im Jahre 1612 folgte er seinem Lehrer nach Paris, trat dort vorübergehend in das Atelier des niederländischen Malers Ferdinand Elle, wurde durch den Mathematiker und Sammler Courtois mit Stichen Marc Antonio Raimondis nach Gemälden der Hochrenaissance vertraut und fand in einem jungen Edelmann aus dem Poitou, der ihm in seinem Landschloß künstlerische Aufgaben stellte, einen Gönner. Alle Dokumente seiner unruhigen Wanderjahre, in denen er bald im Osten Frankreichs, bald im Süden aufgetaucht zu sein scheint, dann wieder in Paris still der Arbeit lebte, sind verschollen. Sicher sind seine Beziehungen zu Philippe de Champaigne; sicher ist, daß er 1623 den Auftrag erhielt, ein Votivbild für eine Kapelle in Notre-Dame zu malen; sicher ist, daß er um die gleiche Zeit in freundschaftlichen Verkehr mit dem Cavaliere Giovanni Battista Marino trat, dessen allegorisches Gedicht „Adone" er illustrierte. Bilder Poussins aus dieser Zeit sind nicht beglaubigt. Im Jahre 1624 folgte der junge Künstler seinem berühmten Freunde nach Rom und wurde durch ihn in römische Kreise eingeführt. Der Kardinal Barberini und der Cavaliere del Pozzo förderten den jungen Franzosen bald durch Gemäldebestellungen, bald durch Aufträge, Antiken zu zeichnen. In Alessandro Algardi und François Duquesnoy fand Poussin treue Freunde. Entscheidend für seine weitere Entwicklung wurden seine Beziehungen zu Domenichino. Tizian und Annibale Caracci wurden seine Vorbilder. Sein ruhiges zurückgezogenes Arbeitsleben in Rom wurde 1640 durch eine Berufung nach Paris unterbrochen. Nicht gern folgte er dem Drängen Richelieus und Ludwigs XIII. Obwohl er mit fürstlichen Ehren in Paris empfangen und mit Aufträgen und Auszeichnungen überschüttet wurde, so fühlte er sich doch in den Kreisen des französischen Hofes unglücklich und sehnte sich zurück nach seiner stillen Arbeitsstätte in Rom. In dem Wunsch — oder unter dem Vorwand, seine Frau nach Paris holen zu wollen, kehrte er 1642 nach Italien zurück. Als sich bald nach seiner Heimkehr die politischen Verhältnisse durch den Tod Richelieus und des Königs änderten, fühlte sich Poussin seiner Verpflichtungen entbunden und blieb ganz in der von ihm so sehr geliebten Stadt bis an sein Lebensende. Obwohl sein Ruhm schon wenige Jahre danach ganz Frankreich durchdrang, hat er still und zurückgezogen ganz der Arbeit gelebt. Am 19. November 1665 ist er gestorben. Da ich selbst zum erstenmal einen Oeuvrekatalog des Meisters zusammengestellt habe, so übernehme ich aus meiner Biographie einige Bildanalysen, nicht ohne sie auf Grund meiner Forschungen gelegentlich überarbeitet zu haben.

Chronologie der Hauptwerke.

I. 1625—1630. Entwicklungsjahre: Sich überschneidende Einflüsse von Raffael, Domenichino, Tizian. Der Parnass (Prado); Der Triumph Davids (Prado); Der Tod des Germanicus (Rom, Palazzo Barberini); Die Zerstörung Jerusalems (Wien, Staatsgalerie); Das Martyrium des heiligen Erasmus (Vatikan); Der bethlehemitische Kindermord (Chantilly); Die Aussetzung Mosis (Dresden, Staatsgalerie); Die Pest in Ashdod (Louvre); Die Inspiration des Dichters (Louvre); Die Beweinung Christi (München, Pinakothek).

II. 1630—1635. Eigener Frühstil: Die Epoche der Bacchanale: Umprägung Tizians und Carracus ins Französiche. Warme, harmonistische Farbengebung. Schlafende Venus von Hirten belauscht (Dresden, Staatsgalerie); Schlafende Venus von Satyrn belauscht. Studie dazu (London, National Gallery); Bacchanal (Louvre); Die Jugend des Bacchus (Chantilly); Amoretten und Genien (Louvre, Duke of Westminster, Lord Pembroke, Eremitage, de Burlet); Poetische Landschaft mit arkadischen Hirten (Liverpool); Tankred und Hermione (Eremitage); Rinaldo und Armida (Eremitage); Die Inspiration des Anakreon (Hannover); Et in Arcadia ego (Duke of Devonshire); Das Bacchanal mit der Lautenspielerin (Louvre); Triumpf der Flora (Louvre); Cephalus und Aurora (London,



Abb. 196. Nicolas Poussin, Putto. Berlin, Privatbesitz.

National Gallery); Apollo und Daphne (München, Pinakothek); Bacchanal (Prado); Bacchanal (London, National Gallery).

III. 1636—1639. Mittlerer Stil: Einfluß der Antike und der Kunsttheorie. Stärkere Betonung des Linearen. Kühlerer Gesamtton, zuletzt Hinneigung zu koloristischer Farbengebung. König Midas vor Bacchus knieend (München, Pinakothek); Bathseba (Woburn Abbey, Duke of Bedford); Die Auferziehung Jupiters (Dulwich); Pan und Syrinx (Dresden, Staatsgalerie); Der Raub der Sabinerinnen (Louvre); Der Tanz der Nymphen (Richmond, Sir Frederic Cook); Allegorie auf das menschliche Leben (Wallace Collection); Et in Arcadia ego (Louvre) Die Auffindung Mosis (Louvre); Die Metamorphose der Pflanzen (Dresden, Staatsgalerie); Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren (London, National Gallery); Der Triumph des Pan (Paris, Paul Jamot); Triumph der Galathea (Eremitage); Der Tanz um das goldene Kalb (Longford Castle, Earl of Radnor); Der Durchgang durchs rote Meer (Longford Castle, Earl of Radnor; Die sieben Sakramente (Belvoir Castle, Duke of Rutland).

IV. 1640—1647. Einfluß des Pariser Rationalismus: Descartes und Corneille, Bühnenbildstil, koloristische Farbengebung. Die Einsetzung des Abendmahls (Louvre); Die Zeit entführt die Wahrheit (Louvre); Die Enthaltsamkeit des Scipio (Eremitage). Dieser aus der Theoretik entwickelte, an Raffael kontrollierte Stil tritt in Figurenkompositionen bis Ende der fünfziger Jahre auf. Er erscheint uns akademisch nüchtern, gilt Franzosen als Vollendung; 1644—1648; Das Testament des Eudamidas (Kopenhagen, Graf Moltke); Die Beweinung Christi (Dublin, National Gallery); Die sieben Sakramente (Bridgewater House); 1649: Das Urteil Salomos (Louvre); 1651: Die heilige Familie (Louvre); 1653: Die Ehebrecherin (Louvre); Der Tod der Saphira (Louvre).

V. 1648—1665. Heroischer Spätstil: Die Naturformen im groß gesehenen und einheitlich gestalteten Raum als Träger einer Idee. Fernraumkomposition, harmonistische Farbengebung. Landschaft mit Matthäus und dem Engel (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum); Landschaft mit Diogenes (Louvre); Die Landschaft mit dem großen Weg (London, National Gallery); Landschaft mit der Auffindung der Asche Phocions (Knowsley Hall, Lord Darbey); Landschaft mit der Beisetzung Phocions (Louvre); Eliezer und Rebekka (Louvre); Landschaft mit Polyphem (Eremitage); Landschaft mit Hercules und Cacus (Eremitage); Die Blinden von Jericho (Louvre); Selbstbildnis (Louvre); Landschaft (Chantilly); Landschaft mit der sich die Füße waschenden Frau (Paris, Paul Jamot); Landschaft mit den beiden Nymphen (Chantilly); Orpheus und Euridike (Louvre); Die Jahreszeiten (Louvre); Apollo und Daphne (Louvre).

Zeichnungen vornehmlich im Louvre, in der Ecole des Beaux-Arts, Chantilly, Windsor, Uffizien, Albertina usw.

Nicolas Poussin ist der vielgestaltigste Meister der neueren Kunstgeschichte. Er hat Wandlungen durchgemacht wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Aus seinem Gesamtwerk ergibt sich die stufenweise Überwindung des Barock durch den Rationalismus, die Entwicklung des französischen Klassizismus aus dem Geiste der italienischen Hochrenaissance.

Poussin wuchs im italienisierten Paris auf und bildete sich an den Stichen des Marc Anton Raimondi nach den römischen Meistern des Cinquecento. Obwohl ihn Cavaliere Marino, der um 1620 in der französischen Hauptstadt eine bedeutende Rolle spielte, tief in den Geist des Barock hineinzog und ihn 1624 nach seiner Ankunft in Rom in die Kreise der Barockmaler und ihrer Mäzene einführte, erlag Poussin nicht, wie die meisten in Rom lebenden Ausländer, dem Druck der Zeitstimmung, sondern suchte an der Antike und Raffael Rückhalt. Er zeichnete nach ausgegrabenen Säulen und Reliefs, kopierte die aldobrandinische Hochzeit, bildete sich durch die Schriften Dürers, Albertis und Vitellos technisch und theoretisch, und schuf seine ersten Bilder im Schatten Raffaels.

Der „Parnaß" (Abb. 197) im Prado ist kompositionell von Raffael abhängig. In den duftigen Farben der Hintergrundfiguren und in den schwarzen, toten Augenlinsen wirkt die aldobrandinische Hochzeit nach. Wie Raffael in seiner Komposition in den Stanzen, hat Poussin eine erhöhte Tribüne angenommen, auf deren theatermäßig verkleideten Stufen sich im Halbkreis hinauf die Dichter, Geschichtsschreiber und Philosophen um die Götter zum lebenden Bild gruppieren. Wie in den Stanzen ist der mittlere Vordergrund leer geblieben. War diese Komposition bei Raffael durch das darunter liegende Fenster bedingt, so ist sie bei Poussin unbegründete Nachahmung. Die Putten auf seinem Bilde füllen das Loch unten nur notdürftig, und auf den höheren



Poussin, Die Metamorphose der Pflanzen.
Dresden, Staatsgalerie.





Abb. 197. Nicolas Poussin, Der Parnaß. Madrid, Prado.

Stufen zwischen dem sitzenden Apollo und der ungeschickt liegenden Muse wird die Leere um so empfindlicher, als die Linien der beiden Körperumrisse hart gegeneinander stehen. Die Muse läßt in der Orientierung ihres Körpers und in der Flachheit ihres Leibes an Manets „Olympia" denken. So zeigt sich schon in diesem Frühwerk, wie Poussin aus der italienischen Hochrenaissance einen neuen Stil herauszuentwickeln versuchte, der für die gesamte neuere Malerei Frankreichs grundlegend wurde.

Aus Erinnerungen an Raffael entstand auch der „Triumph Davids" in Madrid. „Der Tod des Germanicus" und „Die Zerstörung Jerusalems" sind Bilder, die dem französischen Klassizismus bis Ingres als Grundlage dienten. In der letzteren Jugendarbeit ist die unpersönliche Raumillusion noch nicht aus dem Seherlebnis entwickelt, sondern nach theoretischen Handbüchern konstruiert. Die Architekturkulissen des Hintergrundes sind künstlich nach eben erlernten Gesetzen der Perspektive und Optik in das Bild hineingestellt. Nur durch ihre geometrische Richtigkeit wirken sie überzeugend. Der Hintergrund ist entwicklungsgeschichtlich das Interessanteste (Abb. 198). Die weiche, lockere Formgebung der Hintergrundsgestalten weist weit über das XVII. Jahrhundert hinaus auf Géricault, Delacroix und Daumier. Hier schon erweist sich, wie später im „Tanz ums goldene Kalb" und dem Durchgang durchs „Rote Meer", daß Poussin Augenerlebnisse unmittelbar, impressionistisch zu übersetzen vermochte, aber in den ersten Bildplänen wahrte er klassische Würde und Repräsentation. In den folgenden Bildern entfalten sich Raumgestaltung und Formprägung lebendiger. Man spürt, daß der ernste Domenichino ihn führte. „Das Martyrium des heiligen Erasmus", „Die Inspiration des Dichters" sind Ergebnisse dieser



Abb. 198. Nicolas Poussin, Die Zerstörung Jerusalems, Detail. Wien, Staatsgalerie.

Zeit. Das letztere Bild, das auch zuweilen „Apollo und die Muse" genannt wird, ist in meinem Poussin-Katalog irrtümlich unter Werke der Reife aufgenommen. Es gehört, wie Paul Jamot bereits berichtigt hat, zu den großfigurigen Jugendarbeiten. In späteren Jahren hat Poussin nie wieder Gestalten von so gewaltigen Dimensionen gemalt.

In der „Auffindung Mosis" in Dresden und in dem „Bethlemitischen Kindermord" in Chantilly kreuzen sich römische und venezianische Einflüsse. In beiden Bildern eiferte Poussin den römischen Barockmalern nicht nur nach, sondern übersteigerte sie sogar. Die riesenhaften Gestalten in ausladenden Bewegungen drohen den Bildrahmen zu sprengen. Der „Bethlemitische Kindermord" ist ein Gegenstück zu Renis Bild in Bologna. Auf beiden Bildern ist die Schreckensszene in mächtigen Römertypen hart im Vordergrund, vor einem antiken Tempel dargestellt. Auf beiden Bildern schreitet eine Mutter mit ihrem Kinde nach rechts aus dem Bilde heraus. Die Ähnlichkeit der Gemälde, die auf den ersten Blick so allgemein erscheint, ist damit erschöpft. Renis gedrängte Fülle hat Poussin in klare Übersicht verwandelt, die fünf Motive des Bolognesers auf zwei reduziert und dennoch den gleichen Eindruck des Grauens erzielt. Ja, die Wirkung bei Poussin ist noch erschütternder, weil er die Komposition nicht von der Mittelachse aus, die Reni durch einen dünnen Dolch betont, mit dynamischer Gewalt auseinandersprengte, sondern sie unter eine einzige Linie, die Diagonale von rechts oben nach links unten, zusammenfaßte. Reni versuchte den grauenerregenden Vorwurf durch eine sanfte Farbenmelancholie und die Lieblichkeit im Ausdruck der klagenden Mutter mit süßer Anmut zu verklären. Poussin dagegen bewies dem Entsetzlichen seines Vorwurfes gegenüber konsequentere Logik. Durch unerbittliche Wahrheit sollte die Darstellung überzeugen. Darum ließ er im Vordergrund den Mörder auf den leuchtenden Kinderhals treten und milderte die Brutalität um nichts. Er lieh den Farben symbolische Sprache. Scharlachrot schreit der Mantel des Blutdürstigen aus dem Bilde. In sterbendem Gold jammert die Kniende auf, und der Schmerz der rechts im Hintergrund Hinausschreitenden, deren schöne Gestrecktheit der antiken Säule links eine Parallele gibt, ist durch tiefes Blaugrün geadelt. Das sind nicht Renische Stilgedanken; im Gegenteil, das Wahrheitsstreben ist Domenichino verwandt. Auch er hat in seinem „Martirio di San Pietro" im Vatican eine Schreckensszene diagonal in den Vordergrund gebaut und sie durch farbigen Ausdruck versinnlicht. Freilich, die Detaillierung der Muskulatur und der Epidermis, die kleinliche Farbengebung übernahm Poussin nicht. Für die Körperauffassung war die Antike ihm Vorbild, während für die Farben ihm Tizian das Feuer schürte.



Abb. 199. Nicolas Poussin, Schlafende Venus von einem Satyr überrascht. London.

Auch die „Pest in Ashdod" spiegelt das Tizian-Erlebnis. In der Komposition griff er wieder auf Raffael zurück. Das Bild ist insofern wichtig, als er mit ihm den großfigurigen Stil, zu dem ihn die römischen Barockmaler verleitet hatten, endgültig aufgab. Nun folgte das glückliche Jahrfünft, in dem er zum ersten Male ganz sich selber fand: die venezianische Epoche, das Zeitalter der Bacchanale.

Nach tizianischer Art faßte er die Landschaft summarisch zusammen, ließ letzte Sonnenstrahlen oder irrende Streiflichter über sie hingleiten und im Vordergrund Nymphen und Faune in Marinoschen Posen schlummern, sich dehnen oder tanzend sich wiegen. Der Geist des pompejanischen Erotennestes erneuerte sich in vielen seiner Gemälde. Der Einfluß Tizians in dieser Epoche ist gewaltig, wurde aber häufig durch Annibale Carracci, in dem sich die späte Antike deutlicher spiegelt, beruhigt. Im farbigen Sehen wetteiferte Poussin mit Tizian, verbreiterte nach dessen Vorbild seine Farbenskala, nutzte im Tizianschen Sinne die Malmittel geschickter aus, modellierte die Fleischtöne mit den übrigen im Bilde verwandten Farben, ließ die Töne des Hintergrundes im Inkarnat mitklingen.

Die ersten Niederschläge des Tizianschen Einflusses treten in mehreren Nymphenszenen in Erscheinung. Die sanfte Horizontallage der „Schlafenden Venus von Hirten belauscht" in Dresden ist der Ariadne nachgebildet. Der Farbenskala des Venezianers entspricht das gelblichweiße Tuch unter dem Venuskörper, seine Lieblingsstellungen, der erhobene rechte Arm, die Profillage des Körpers, sein sanfter Wellenrhythmus; endlich ist der Charakter der Landschaft, der den Gestalten nur Folie ist, tizianisch. Französisch dagegen ist die grazile Schlankheit der Glieder, der zarte Busen, das schmale Handgelenk, die selbstverständliche Koketterie der Venus, die

trotz ihrer Natürlichkeit, Lässigkeit und Absichtslosigkeit begehrlich wirkt. Ihr Mund wölbt sich sinnlich ein wenig vor. Die vorn etwas spitz auslaufende Nase, die hohen Augenbrauen, die zierlichen Finger sind Poussins Eigenstes.

Verliebtere Art spricht aus dem Londoner Bild „Venus von einem Satyr überrascht" (Abb. 199), frei nach Tizians „Venus del Pardo" im Louvre gemalt. Die Lage der Venus, die kauernde Stellung des begehrenden Fauns entsprechen dem Bilde des Venezianers. Poussin drückte das Haupt der Schlummernden weiter zurück, einmal um die schöne Halslinie zur Geltung zu bringen, besonders aber, um die Haltung zu beleben und den straff gespannten Körper sinnlich reizvoller wirken zu lassen. Der Faun ist konzentrierter, bei aller Zartheit doch stürmisch. Kein Bild hält besser als dieses den Vergleich mit Tizian aus. Auch in der malerischen Auffassung. Weich und locker sind die Farben aufgetragen. Das Ganze trägt den Charakter einer entzückenden Improvisation, die in dem größeren Bild vollendeter durchgeführt ist. In keinem Bilde dieser Zeit sind Figuren und Landschaft so fest ineinander verwachsen. Der Amor mit der Taube, der durch die Baumstämme blickende Faun, die beiden Faune rechts im Mittelplan führen stufenweise in die Tiefe. Im Hintergrunde leuchtet das Abendrot goldig auf und schafft einen Glorienschein, der über dem Mann steht. Vorn versinken die Farben in stumpfen Schatten, teilweise gehen sie in gebräuntes Blond und in Umbra über. Aus diesen Tönen heben sich die männlichen Akte teils tief orange, teils in Terra pozzuoli heraus. In gedämpftem Gold liegt Licht auf Schulter und Arm des vorderen Faunes, das zu dem weißlichen Gold des Frauenkörpers überleitet. So wogt es hin und her vom Dunkel ins Helle und wieder zurück von milchweißem Licht in tiefen Schatten.

Tizians Bacchanale sind Triumphe des gedankenlosen Fleisches; seine Erregung gleicht einem Fortissimo ohne Nuancen. Diese naive Einfachheit in der Auffassung konnte Poussin, der die Welt der Erscheinungen immer klarer fassen wollte und mehr als den farbigen Abglanz seiner Eindrücke zu geben suchte, auf die Dauer nicht genügen. Poussin war zu früh schon in den Ideenkreis der Alten eingedrungen, als daß er sich in dieser Wende seines Lebens hätte Tizian ganz ergeben können. Die Antike, für deren innerstes Wesen er, der Fremdling in Rom, eine frischere Aufnahmefähigkeit bewies als mancher Römer, mahnte ihn, Maß und Würde zu wahren, die Sinnlichkeit durch Geistigkeit zu vertiefen. Der rationalistische Psychologe erwachte in ihm. Freilich, noch wurde er nicht der große Zeitgenosse des Descartes; aber seine Anlage zu rationalem Denken dämmte schon jetzt seine lyrische Gärung ein. Die klassische Antike als Vorbild, die in Annibale Carracci ihm immer naheblieb, förderte diesen Ausgleich. Sie lehrte ihn seine Empfindungen zu objektivieren, in Gleichnissen auszudrücken. Den auf Fernwirkung berechneten Aufbau Tizians gab er auf. Er bevorzugte nunmehr eine reliefmäßige Vortragsweise, reliefmäßig in der Anordnung der Figuren, reliefmäßig aber auch in der Diskretion der Linien und Farben, die für intime Ansicht berechnet ist.

Das schönste Bild dieser Periode ist „Das Bacchanale mit der Lautenspielerin" im Louvre (Abb. 200). Der Bolusgrund liegt unsichtbar und doch gegenwärtig unter diesem Bilde, treibt bald sanft, bald glänzend die einzelnen Farben aus der Tiefe ins Licht. Es ist Harmonie im höchsten Sinn erreicht. Der rotbraune Ton der Grundierung bindet die Schattenpartien. Auf ihn ist der heitere weiße Malgrund gesetzt, der in allen belichteten Flächen mitwirkt. Das Goldgelb, das Raum und Figuren verklärt, versöhnt beide durch die Spitze Rot, mit der es gemischt wurde. Es hemmt die Akte in allzu kalter Helle aufzustrahlen. Nur die Draperie des Kindes saugt alles Licht in ihr sieghaftes Weiß und unterstützt damit das tiefe Orange des Mantels, auf dem die Nymphe liegt. Hier hat der Künstler sich der Farbe und ihrer Beziehungen als einer Sprache bedient,





Abb. 200. Nicolas Poussin, Das Bacchanale mit der Lautenspielerin. Paris, Louvre.

die Urverhältnisse ausdrücken will. Wie die Alten ihre Vorstellungen nicht wild nach allen Seiten wuchern ließen, sondern sie zum Denken formten, so ergänzte sich Poussins Schauen durch das Ganze, das er dachte. Durch Abschätzen, Rechnen und Konstruieren zwang er seine Phantasiebilder unter ein künstlerisches Gesetz.

Überwog in dieser Periode Poussins die gefühlsmäßige Auffassung, so steigerte und differenzierte er von nun an das Rationalistische. Er bezwang den bacchischen Rausch, rechnete klarer, gliederte feiner und schuf eine Folge von Bildern, auf denen alle Komponenten uhrwerkartig ineinander verzahnt wurden. Diese Bilder, in denen unter den scheinbar hingehauchten Farben die ordnende Hand des Rationalisten erkennbar wird, haben dem französischen Klassizismus die über Jahrhunderte wirkende Gestalt gegeben. Das lässige Gefühlsmäßige wird von Wille und Handlung zurückgedrängt. In dieser Disziplinierung leitete ihn Leonardo da Vinci, dessen „Trattato de la Pittura" er mit erläuternden Handzeichnungen versah.

Einen Höhepunkt dieser Periode erkennen wir in dem „Raub der Sabinerinnen" (Abb. 201), von denen eine Fassung der Louvre, eine andere Sir Frederic Cook in Richmond bewahrt.

Poussin konnte für das Thema Anregungen in Reliefs antiker Sarkophage mit der Leukippidendarstellung finden, welche den lakonisch-messenischen Mythos vom Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren behandelt. Aber die charakteristische, horizontale Lage der Mädchen auf diesen Reliefs kam dem Geschmack des XVII. Jahrhunderts für interessante Bewegungsmotive weniger entgegen, als die spätere Gestaltung des Raubes der Proserpina und der Entführung der Helena, an denen sich die Künstler des Barock orientierten. Als früheste Bearbeitung des Sabinermotivs sind ein dem David Ghirlandajo zugeschriebenes Bild im Palazzo



Abb. 201. Nicolas Poussin, Der Raub der Sabinerinnen. Paris, Louvre.

Colonna und die berühmte Gruppe des Giovanni da Bologna in Florenz und Neapel bekannt. Die weit auseinander geworfenen Arme von Bolognas Sabinerin gingen später in die meisten Bearbeitungen dieses Themas über. Auch Poussin übernahm sie; aber nicht von ihm direkt, sondern von Bernini. Ein Vergleich mit dessen Gruppe: Pluto und Proserpina und Poussins beiden Gruppen auf dem englischen, der einen Gruppe auf dem Pariser Bild ist geboten. Von dem Bildhauer übernahm der Maler die kräftig ausholende Schreitstellung des Räubers, dessen Rücken sich unter der Last rückwärts biegt, ebenso die weit ausladenden Arme der Frau, die bei Bernini wie bei Poussin den Kopf ihres Entführers von sich abdrückt und das Haupt in einer Gegenbewegung zum Körper fortwendet. Die Breite des Unterbaues, die Bernini durch den Cerberos zu Füßen der Gruppe erreicht hat, gelang Poussin durch die breiten Flächen seiner Gewänder und die Profilstellung des mächtig Ausschreitenden. Poussin dämmte die Pathetik des Ausdrucks in den Gesichtern wesentlich ein. Etwa gleichzeitig mit Poussin haben Guido Reni (im Palazzo Spada in Neapel) und Rubens (London und München) dasselbe Motiv behandelt. Für den kompositionellen Aufbau ist wesentlicher als diese Gemälde eine Bronzeschüssel im Domschatz zu Toledo, die dem Cellini zugeschrieben, aber wohl etwas später anzusetzen sein wird. Die Anordnung der Architektur mit einem Durchblick in die Ferne ist auf Poussins Bildern derjenigen auf dem Bronzerelief ähnlich; nur ist auf dieser früheren Arbeit die Mittelachse betont. Auf allen drei Darstellungen sind die römischen Feldherren in ruhiger Statuarik erhöht gestellt, um zusammen mit dem architektonischen Lineament einen starken Gegensatz zu dem Kampfgetümmel auf dem Platze

im Vordergrund zu geben. Auch in der psychologischen Differenzierung der Paare ähnelt das Relief Poussins Darstellung. Ebenso in der Komposition. Die Hauptfigurengruppe ist auf allen drei Werken auf einem Dreieck aufgebaut, dessen Spitze in die Tiefe greift; Reiter bewegen sich im Hintergrund. Auf so klarer Disposition entwickelte Cortona seine Darstellung des gleichen Motivs im kapitolinischen Museum nicht. Er sah in dem Thema ein Mittel, leidende Grazie und sentimentale Anmut roher Gewalt so gegenüberzustellen, daß unser Mitleid mit den Überfallenen angerufen wird. Vorn in der Mitte ist eine Frau zusammengebrochen; rechts wird eine zweite, die an Berninis Gruppe erinnert, von einem starkknochigen Riesen fortgetragen, während die Geraubte links wehmütig klagt. Cortona rührt durch die hilfsbedürftige Schwäche schöner Frauen, Poussin reißt uns mitten hinein in das Kampfgetümmel zweier Energien. Cortona subordinierte alles dem Ausdruck der leidenden weiblichen Ehre und verbarg daher die befehlenden Feldherrn Roms im Mittelgrund zwischen zwei Säulen. Poussin stellte der weiblichen Wehklage die Kraft sieggewohnter Männlichkeit gegenüber. So sehen wir im Hintergrund seiner beiden Bilder einen Römer mehr durch Verführung als durch Entführung die Feindin gewinnen.

Das Wesentliche in Poussins Darstellungen ist die dynamische Kraft der Komposition. Alles drängt auseinander. Dadurch bringt Poussin das Gewaltsame des Vorgangs besser zum Ausdruck als Cortona durch Divergenz seiner Bewegungszüge. In Poussins Zeichnung ist der Raub noch mit wilder Brutalität dargestellt und ermangelt sowohl der Ordnung im Sinne Cortonas als auch im Sinne Poussins eigener späterer Entfaltung. In seiner Skizze in den Uffizien, in der das barocke Pathos sich beschwichtigt hat, kommt er Cortona nahe, indem er auch in den Vordergrund um eine Mittelgruppe zwei Seitenpaare orientierte; aber schon hier ist in Romulus und dem Krieger unter ihm in geistiger und formaler Beziehung eine größere Beruhigung geschaffen als auf Cortonas Bild. Freilich, noch wirken die Vertikalen der Architektur nicht groß und klar. Vollendeter ist das Gemälde bei Cook, einmal weil die große Fläche der Architektur durch ihr einfaches Lineament und durch ihre Masse beruhigt; dann, weil durch das Fortlassen der Mittelgruppe die Dynamik der Komposition eindringlicher wirkt. Aber auch hier sprechen die Vertikalen in Romulus und in der Architektur immer noch nicht stark genug. Die Ferne links, die dem abziehenden Paar als glückliches Ziel erscheint, schafft keinen befriedigenden Ausgleich. Die Verdoppelung der Entführungsszene links ist eine unnötige Übertreibung. Darum strich der Künstler in der zweiten und endgültigen Fassung eines dieser Paare, schloß in dem Pariser Bild die Szene durch einen Tempel mit einem Vorbau auf mächtigen Säulen ab, setzte auf die rechte Seite ein durch viele Vertikale geteiltes Gebäude, rückte das Postament, auf dem Romulus steht, ein wenig weiter vor und erreichte mit reduzierten Mitteln, vor der Folie ruhiger Linien und klar gegliederter Massen das denkbar höchste Maß dynamischer Kraftentfaltung. Erscheint uns das Louvrebild kompositionell als die vollkommenste Lösung des Problems, so entzückt die englische Fassung durch größere Spontaneität und Zwanglosigkeit im Vortrag und durch eine feinere Harmonie der Farben.

Aus einer glücklichen Verschmelzung schwärmerischer Stimmung und kühler, logischer Verstandesarbeit entstand die herrliche „Metamorphose der Pflanzen“ (Tafel XVIII) in Dresden. Lyrisch ist das Ovidsche Motiv, der zart rosige Gesamtton, der wie Blumenduft über dem ganzen Bilde liegt, und das Wesentliche des Bildes: die Gesamtstimmung. Logisch berechnet ist die Gruppierung auf eine Mitte hin: die tanzende Flora. Kreisförmig ordnen sich alle Fabelfiguren und Putten um sie herum. Diesem Grundriß entspricht das Lineament des Aufbaues, das sich konsequent über der geschlossenen Grunddisposition bewegt; ja jede Figur bildet in ihrer eigenen Struktur und in ihrer Beziehung zur Nachbarfigur ein Segment des Kreises. So entwickelt sich innerhalb





Abb. 202. Nicolas Poussin, Der Triumph des Pan. Paris, Paul Jamot.

der dreidimensionalen Illusion eine Eurythmie, in der alle Maße und Linien ihre Beziehung zum Ganzen entwickeln und sich nach außen abrunden. Poussin kam es aber nicht nur auf illusionistische Wirkung der Kreisbewegung, sondern auch auf ornamentale Belebung der Fläche an. Deshalb belebte er den ersten Plan noch mit einer gleichmäßig schwingenden Bewegung. Durch die anmutig wellenden Linien der Gestalten ergibt sich ein Wiegen, das sich ornamental über die Fläche rankt und an den Seiten durch Herme und Pergola in die Höhe geführt wird. Rhythmisiert wird dieses Ornament hauptsächlich durch die Blumenstäbe im Hintergrund und ihre Intervalle. Dieser Flächenbelebung dient die Herme, der sich tötende Ajax, dienen auf der rechten Seite die geneigten Häupter von Hyazinth und Adonis, besonders aber der hohe Bogen der Pergola. Der Horizont ist tief gelegt, damit die Disposition klar und das Rankenornament in seiner Flächenwirkung nicht gestört wird. Trotz dieser differenzierten Berechnungen gewinnt man den Eindruck zwangloser Natürlichkeit, wohllautender Einfalt; denn Farbenzauber verhüllt die logischen Prinzipien. Venetianisches ist durch die Antike verklärt. Die Körper erscheinen leichter, beschwingter, ganz ins Arkadische und Göttliche erhoben. Das Licht hebt hier nicht hervor, sondern eint und harmonisiert. Bei aller fließenden Weichheit im Vortrag sind dennoch die Gelenke und ihre Funktionen deutlicher betont als in den Bildern vor 1635. Der Blumen-



Poussin, Landschaft mit der Beisetzung Phokions
Paris, Louvre.





Abb. 203. Nicolas Poussin, Der Triumph der Galathea. Leningrad, Eremitage.

regen, den Flora ausgießt, die Blüten im Haare der Fabelgestalten, die blühenden Knospen in den Bögen der Pergola sind in bunten Farbentupfen impressionistisch hingesetzt.

Ebenbürtig stehen diesem Werke die vier Bacchanale zur Seite, die Poussin 1639 für Richelieu gemalt hat. Im „Triumph des Pan" (Abb. 202) hat er die für seine Rasse und das Empfinden kommender Jahrhunderte entwicklungsfähigen Werte der Antike den Nachfahren übermittelt. Vom historischen Standpunkt aus ist Mantegna im liebevollen Sichversenken in römische Ornamente, Raffael im Erfassen statuarisch plastischer Würde der Antike ebenso nahegekommen. Für den subjektiven Standpunkt des XX. Jahrhunderts aber kam Poussin ihr am nächsten; denn er hat die Antike mit den Augen des modernen Menschen gesehen. Er hat sich mit der bis in die Fingerspitzen vibrierenden, nervösen Sinnlichkeit des Franzosen in die Reliefs, Gemmen und Malereien der Antike hineingefühlt, um aus ihnen herauszusaugen, was heute noch zu uns spricht: den von Geist beschwingten Rhythmus, die haarscharf abgewogene Balance der Linien, das erlesene Ornament ineinandergreifender Silhouetten — diese ganze Formensprache, die nicht zu unserem Fühlen, nicht zu unserem Erkennen — ich möchte sagen, nicht einmal zu unserer Anschauung —, sondern unmittelbar zu unserem Körper spricht, der leicht und frei in diesen Rhythmen mitschwingt. Nirgends scheidet sich Poussin deutlicher von Italien. Keiner seiner römischen Zeitgenossen hat die Antike empfunden wie er. Sie sahen schöne Leiber, edle Proportionen und belebten sie mit ihrem schwellenden Lebensgefühl. Ihre künstlerische Sinnlichkeit stürzte sich über die animalische Schönheit der Welt, die sie Antike nannten. Sie griffen ins Fleisch. Poussins nervöse Fingerspitzen glitten über die Epidermis. Ihre Götter berauschten sich am Wein, Poussins



Abb. 204. Nicolas Poussin, Die Einsetzung des Abendmahls. Paris, Louvre.

schlanke Nymphen im Tanz. Dieses sinnlich-geistige, im ganzen Körper mitschwingende Interpretation der Welt ist noch heute die spezifisch französische. Hier liegen Wurzeln der Bedeutung Poussins für alle Zeiten.

Im „Triumph der Galathea“ (Abb. 203), von der die Galerie Ehrhardt in Berlin kürzlich ein zweites Exemplar auffand, gab Poussin, von Raffael ausgehend und über ihn emporwachsend, ein Abbild der ruhelosen stürmenden Bewegung des Meeres. Man glaubt den Wind zu spüren, der die breite Gruppe vorwärts jagt; hinter ihr braust und wallt es, Neptuns sich bäumende Rosse rasen daher. Galathea schwebt in behender Eile unter dem sich bauschenden, windgefüllten Tuche heran. Die Beruhigung des Ungestüms ist durch die Einheitlichkeit der sich auf Galathea konzentrierenden Blickrichtung Aller erreicht. In ihr sammeln sich auch die Blicke der Beschauer. Ihre Formen werden von ruhigen Konturen umschrieben.

Diesem zweiten Höhepunkt in Poussins Lebenswerk folgt eine Periode, in der jeder Gefühlsausbruch abgeblendet wird. Seltsam, daß derselbe Künstler, der um 1639 mit dem großen Atemzug eines freien Romantikers den „Tanz ums goldene Kalb“ und den „Durchgang durchs Rote Meer“, Delacroix vorahnend, geschaffen hat, wenige Monate später die „sieben Sakramente“ in trockenster Weise allegorisierte. Die Bilder wirken nüchtern, als ob ihn schon in Rom Pariser Luft traf.

In Paris selbst verlor Poussin seine romantische Schwungkraft, seine weltbürgerliche Weite und Größe und wurde zum akademischen Franzosen. Der „Brennende Busch“, die „Einsetzung des Abendmahles“ (Abb. 204), der „Heilige Franziskus Xaver“ sind Bilder von asketischer Herbheit. Die Würde der einzelnen Gestalten, der Wille, die isolierende Objektivität dominieren in ihnen und kommen in statuarischer Strenge zum Ausdruck. Alles ist nach den Gesetzen der Kausalität aufgebaut. Mit dem Aufgeben des ornamentalen Charakters der Flächenbelebung hat sich auch der Reliefstil der Bilder verloren. Die Figuren sind als breite Massen gesehen und rundplastisch in den Freiraum gestellt. Das Licht dient nicht mehr der detaillierten Modellierung, sondern der kompositionellen Anordnung. Es wird von einer bestimmten Lichtquelle aus in klarer Logik durch den Raum geführt. Die Züge der einzelnen Köpfe haben an Differenziertheit des Lebensgefühls und der Sinnlichkeit verloren; dagegen ist ihre individuelle Mimik verdeutlicht worden. Die Bilder haben keine Klangkraft, weil Poussin an Stelle des bisherigen harmonistischen Farbenaufbaues die Farbengebung koloristisch anlegte.



Abb. 205. Nicolas Poussin, Die Auffindung des Moses. Paris, Louvre.

Auch nach seiner Rückkehr nach Rom hat er noch Jahre hindurch diesen durch den Pariser Akademismus geforderten Stil gepflegt, bis er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens als Naturinterpret die Kraft zu jenem heroischen Klassizismus fand, der seinen Weltruhm begründete.

Die Landschaftsdarstellungen seiner Spätzeit unterscheiden sich von früheren dadurch, daß das subjektive Erfassen des Naturbildes vollständig erreicht, die Dreidimensionalität des Raumes nach allen Richtungen hin durch schärfere Differenzierung der Pläne geklärt ist, die impressionistischen Bildfaktoren der Ganzheit des Bildes strenger subordiniert, endlich die menschlichen Gestalten jeder selbständigen, eigenwilligen Rolle entkleidet und als Träger der Idee oder der Stimmung des Bildes mit in die Gesamtkonzeption einbezogen sind.

Als Übergang von summarischer Landschaftsdarstellung zu individualistischer ist die „Auffindung Mosis" (Abb. 205) im Louvre anzusehen. Der bühnenmäßige Charakter der Vordergrundsgruppe ist noch nicht aufgegeben, aber die Landschaft ist nicht mehr nebensächlich behandelt, sie tritt nicht mehr hinter den Menschen zurück. Auch sie erscheint jetzt als reiche, mannigfaltige Persönlichkeit, die das Auge lockt, das Empfinden weitet, den Geist beschäftigt. Bis zum fernsten Horizont ist sie in ihrem stofflichen und farbigen Charakter aufgeklärt. Da und dort blitzen im Hintergrund Farbenzäpfchen und Farbenpunkte auf, die unser nachschaffendes Auge als menschliche Gestalten erkennt und die als malerische Notwendigkeiten dem Bildganzen eingefügt sind. So gab Poussin, von diesem Bilde an, der Landschaft eine Individualität, die sie weit über die Rolle einer Umrahmung erhebt. Er faßte die Bildelemente in ein einziges Sehfeld zusammen und belebte jeden Bildplan mit den Erfahrungen seines Auges.

Die wesentliche Voraussetzung seiner letzten Landschaften ist jedoch nicht mehr das Naturvorbild, sondern das Geistige. Poussin wollte nicht die Natur in objektiver Wahrheit



Abb. 206. Nicolas Poussin, Landschaft. Handzeichnung. Paris, Louvre.

darstellen, nicht subjektive Eindrücke des Augenblicks wiedergeben, sondern die Naturformen zu Trägern einer Ideemachen.

Mit der Charakterisierung der Poussinschen Landschaft als einer durch Linien, Farben, Formen und überzeugenden Wahrhaftigkeit zum künstlerischen Ausdruck gebrachten Idee ist aber das Wesen dieser Landschaften noch nicht erschöpft, denn es ließe sich denken, daß innere Erlebnisse auch durch eine weniger monumentale, „heroische" Formensprache ausgedrückt werden könnte. Das im Goethischen Sinne „Erhabene, Große, die Seele Weitende und Stärkende" seiner Landschaften aber ist der Beweis eines pantheistischen Weltgefühls, zu dem das XVII. Jahrhundert gerade auf dem Wege der Subjektivierung und Beseelung der Natur notwendigerweise gelangen mußte. Indem eine Persönlichkeit wie Poussin seine heroische und nur das Große suchende Seele auf die Natur projizierte, mußten ihre von heroischem Empfinden beseelten Formen in gleichsam übermenschlichen Dimensionen auf den Menschen zurückwirken, so daß er auf diese Weise die Göttlichkeit des Universums, das auch ihn umschloß, erschauernd empfand. Die metaphysische Weisheit des Alters hat Poussin über den cartesianischen Naturmechanismus hinausgehoben. Er erkannte sich als willenlosen Faktor im großen Kausalzusammenhang und ordnete alle seine Erkenntnisse und subjektiven Einsichten dem Allgefühl vor der Natur unter. Wie Spinoza als Erlösung aus der mechanischen Weltauffassung seiner Zeit in der Erkenntnis Gottes die höchste Freude fühlte, so fand Poussin, als der Abend kam, in der Erkenntnis der Zusammengehörigkeit und Notwendigkeit aller Dinge das schönste Glück, die Ruhe und Harmonie.

In der „Landschaft mit Diogenes" (Abb. 207) im Louvre hat Poussin dem sorglosen, sonnendurchstrahlten, friedlichen Reichtum der Natur Ausdruck gegeben; so überragend, daß wir des Diogenes Gebärde, der von innerer Notwendigkeit getrieben, die Trinkschale, das primitivste Gerät der Zivilisation, von sich wirft, mitfühlend als vermenschlichten Ausdruck dieser sich selbst genügenden, in der eignen Schönheit ruhenden Natur empfinden. Der Blick wird in sanften Kurven des Weges und des Sees der Tiefe zugeführt. Diese weiche Liniensprache ist stimmungsbildend und umfängt



Abb. 207. Nicolas Poussin, Landschaft mit Diogenes. Paris, Louvre.

den Beschauer mit wohliger Lust. Am Ende dieser Kurvatur rastet das Auge an Bäumen, ahnt hinter ihnen die endlose Ferne, die, in Licht und Dunst gelöst, im Ton des Himmels verschwimmt und auch dadurch die Stimmung tiefatmender Ruhe, glücklicher Freiheit vermittelt. Wie die Linien diagonal in die Tiefe führen, so stehen die Bäume links und rechts auf parallelen Diagonalen. Diesem barocken Kompositionsschema entspricht das ins Große gesteigerte Format, die Mannigfaltigkeit der vorderen Pläne, die Endlosigkeit der Weite. Das Bild quillt über von Einzelmotiven. Die farbige Differenzierung des begrünten Bodens, die Detaillierung der Erde in Sand und Kieselsteine, die Belebung der Seeufer durch Figuren, die Struktur der Gebäude, die Spiegelungen im Wasser sind von einem, vor Poussin unbekannten, Reichtum der Nuancierung. Kein Motiv drängt sich vorlaut auf. Alles ist dem Ganzen untergeordnet.

Auf der „Phokionlandschaft" in Paris und auf dem „Polyphem" in Leningrad ist das Naturbild durch unzählbare Einzelmotive belebt. Im „Phokion" sind die vielen kleinen Figuren durch die Frühlingssonne hervorgehoben und blitzen dadurch merklicher ins Auge, während sie im „Polyphem" fester in den Gesamtton gebunden bleiben, so daß erst das suchende Auge den Hirten mit seiner Herde im dritten Plan links, den Pflügenden in der Mitte, die Grabenden rechts entdeckt, die Mannigfaltigkeit in den Überschneidungen der Stämme links entwirrt. Die Formen der Felsen und des Baumes scheinen sich zu dehnen, zu atmen, sich empor- und hinauszusehnen in die Unendlichkeit des Meeres, dessen Küste im rechten Hintergrund noch angedeutet ist. So wird „Polyphem" in seiner Stellung und Hingewandheit zum Meere weit über eine anekdotenhafte, staffageartige Bedeutung emporgehoben. Seine Gestalt, ganz aus der Felsform entwickelt, hat nur die Aufgabe, uns auch jene drei Berge als sehnsuchtsvoll dem Meere zugewandt erscheinen



Abb. 208. Nicolas Poussin, Der Winter. Paris, Louvre.

zu lassen und durch diese Suggestion uns fester in die allgemein menschliche Stimmung der melancholischen Beschränkung und der Sehnsucht zu heben, die aus der Gesamtheit dieses Bildes spricht.

Die letzte Schaffensperiode des Meisters wird durch einen wunderbaren Bilderzyklus gekrönt, den Poussin von 1660 bis 1664 für den Herzog von Richelieu geschaffen hat. In den „Vier Jahreszeiten" im Louvre hat Poussin den Frühling, den Sommer, den Herbst und den Winter an sich dargestellt. Um Porträte von Landschaftsausschnitten handelt es sich auch hier nicht; an örtliche und zeitliche Vorbilder sind diese vier Darstellungen nicht gebunden.

Um die ewige Wahrheit des Frühlings eindringlich zum Ausdruck zu bringen, schüttete er die ganze Fülle aller Merkmale des Frühlings in das Bild: grüne Matten, jungaufschießende Bäume, Blätter, die sich eben erst entknospet haben und noch hellgrün leuchten. Die Natur ist groß gesehen und reich gestaltet und quillt über von überraschenden Einzelheiten. Jede Form scheint empor zum Licht zu streben, und der Blick des Beschauers schwingt sich mit hinauf in die Höhe und eilt mit den Wolken, mit der ganz in ihnen gelösten Gotteserscheinung in die besonnte Ferne, die überall zwischen den Baummassen das Auge zu sich winkt.

Weit und frei ist der Sommer. Das Auge überblickt eine breitere Fläche und wird fester und ruhiger an Horizontalen entlang in die Tiefe geführt. Ein großes Stück Land ist Eigentum der Menschen, das sie bebauen, bearbeiten, sich untertan machen. Die Gemeinschaft im Wirken und Empfinden ist dargestellt. Die Luft ist schwer und dick, das Licht gleichmäßig und beruhigt. Das Blattwerk hat seine Durchsichtigkeit verloren, ist fester und dunkler geworden. Tief zieht sich die gelbe Fläche des Kornfeldes ins Bild. Die Figurenzahl wie der Wirkungskreis der Erwach-

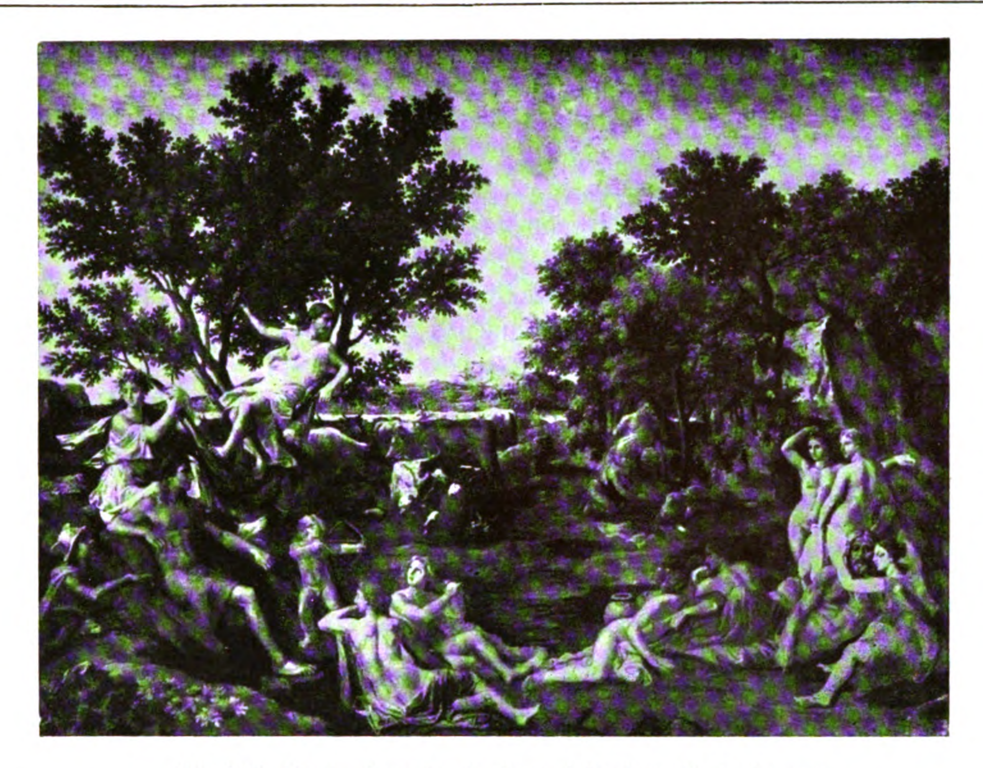


Abb. 209. Nicolas Poussin, Apollo und Daphne. Paris, Louvre.

senen hat sich versechsfacht. Die verbindende Scheitellinie der verschiedenen Paare bewegt sich im Zickzack von links nach rechts durch die untere Bildhälfte. Dadurch und durch die Verschiedenheit aller Kopf- und Blickrichtungen ist reiche Bewegtheit erreicht; ganz vorne stehen Ruth und Boas als das schönste Symbol gemeinschaftlichen Wirkens.

Vierfach ist im Herbst das Motiv der Ernte variiert: in der Landschaft, den beiden Gestalten des Vordergrundes, der Traube, den Erntenden im Mittelgrunde. Die zwei Männer im Vordergrund treten fest auf den Boden. Ihr Gehen ist groß und schwer. Ihre Körper sind hart, in Sonne und Arbeit verbrannt. Ihr ausholender Schritt redet von einem weiten Wandern durch Wüsten in das gelobte Land. Die Traube, die sie tragen, ist übergroß, gleicht in den Verhältnissen ihrem Torso. Ihre mächtige Fülle zieht die Blicke auf sich. In ihr ist die Frucht der Erde und der menschlichen Arbeit symbolisiert. Der Gesamtton der Landschaft ist aus den dunklen, lichtarmen Tönen des Herbstes gewonnen; nur die hinteren Pläne sind in Licht gebadet. „Voilà la nature" hat Corot vor diesem Bilde ausgerufen.

Der Winter (Abb. 208) wurde zu allen Zeiten am meisten gefeiert. Vor diesem Bilde hat Goethe das Wort von der „schrecklichen Schönheit" des Poussinschen Ungewitters geprägt. Es ist keine Winterlandschaft, sondern der Winter als Augenblick des Todeskampfes zwischen Natur und Mensch. Die ganze Darstellung beherrscht ein fahler, totenhafter Ton. Selbst der Himmel ist in dieses hoffnungslose Graugrün einbegriffen, dessen Farbe alles überzieht — unaufhaltsam, gleich den schweren, unerbittlichen, alles niederzwingenden Wassermassen, die sich vom Horizont hervorzuwälzen scheinen. Wie ein flehender, doppelter Verzweiflungsschrei reckt sich zweimal eine Menschengruppe aus der Fläche empor. Wie eine niederschmetternde Entgegnung des Schicksals antwortet ihm die unbarmherzige Grelle des Blitzes. Dürftige Bäume lassen ihr Laub müde

und ergeben niederhängen. Ohnmächtige Auflehnung gegen unerbittliche Gewalten, Schrecken und Schwere des Todes, Schluchzen und fatalistisches Sichbeugen ist in dem Bilde, das ein Mensch schuf, dem das Leben nichts erspart hatte und der die letzte große Traurigkeit nahen fühlte.

In der „Metamorphose der Pflanzen" war Poussin die ornamentale Belebung der Fläche durch rhythmisch verbundene, klar akzentuierte Körperformen das Wesentliche. In dem letzten, unvollendeten Werk des Meisters, „Apollo und Daphne" (Abb. 209) ordnete er sein ornamentales Wollen seinem pantheistischen Gefühl unter; er suchte innerhalb der Ausdrucksabsichten seines Naturempfindens, die eine Vorstellung von der Unendlichkeit des dreidimensionalen Raumes, von der abtastbaren Tiefe der Pläne, von dem Reichtum der Landschaftsfaktoren zu geben, in einer Kette menschlicher Gestalten, die in einem ganz anderen Sinne als auf dem Frühbild lebendig, naturverbunden, Gewächse der Erde sind. Sie wollen — trotz ihrer Götternamen — keiner Idee mehr dienen, nichts anderes sein als Offenbarungen körperlicher Vorstellungen im Sinne eines Marées, eines Cézanne. Die wunderbare Harmonie, die diesem Bilde entströmt, ist dann allerdings der ornamentalen Verflechtung aller Linien zu danken, seine Einheit dem eigentümlichen Blau, das aus dem Himmel herniederströmt, in alle Körper gegossen scheint, sie in einer melancholischen Stimmung einander nahe bringt, so daß sich ein sanfter Schatten — der Schatten des Todes — über dieses Bild legt.

Poussin unterhielt keine Werkstatt mit Gehilfen und Schülern. Einige französische Maler, die kürzere oder längere Zeit in Rom lebten, und ihm persönlich oder künstlerisch ergeben waren, schlossen sich ihm zwanglos an. Die bekanntesten Nachahmer und Kopisten sind:

Nicolas Chapéron (geb. um 1599, gest. um 1647). Er begleitete 1642 Poussin nach Rom. Mythologische und religiöse Bilder von ihm in Compiégne, Nantes, Perpignan. Nicolas Colombel; (1644—1717) lebte lange in Rom und malte in der Art Poussins. In der Pariser Ecole des Beaux-arts: „Mars und Rhéa", in der Galerie Czernin: „Eine Samariterin". Charles Alphonse Dufresnoy (1611—1668). Dichter, Theoretiker, Maler. Sein Gedicht: De arte graphica wirkte stark in den Pariser akademischen Kreisen und war bis Mitte des XVIII. Jahrhunderts berühmt, weil in ihm alle italienischen Ideen aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts verarbeitet sind. Dufresnoy hat innerhalb der kunsthistorischen Akademiebewegung eine parallele Bedeutung zu Boileau in der Literatur. Malen lernte er unter Simon Vouet. Er kopierte auch Bilder Tizians. Das einzig beglaubigte, sehr poussineske Original von ihm in den Uffizien. Claude Guy Hallé (1652—1736) hat Bilder Poussins kopiert. Jean Pierre Lemaire, wegen seiner engen Freundschaft mit Poussin auch Lemaire-Poussin oder Le Gros Lemaire genannt. (1597—1659) Maler und Kupferstecher, Schüler Claude Vignons, Landschaften mit pathetischen Architekturen von ihm im Louvre, Angers, Bordeaux, Montpellier usw. Nicolas Loir (1624—1679) Maler und Radierer. Religiöse und mythologische Bilder von ihm in der Art Poussins in Angers, Besançon, Dijon, Marseille, Montpellier, Rennes, Versailles. Einige dieser Maler haben, um bessere Geschäfte zu machen, Poussinsche Bilder gefälscht. Es ist wichtig zu wissen, daß es schon vom Ende des XVII. Jahrhunderts an Poussinfälschungen gibt.

Drei Nachfolger Poussins haben breitere Wirkung ausgeübt: Sebastien Bourdon, der einzige namhafte südfranzösische Maler dieser Zeit, wurde am 2. Februar 1616 in Montpellier geboren und starb am 8. Mai 1671 in Paris. Schon als Knabe kam er dorthin und bildete sich durch Kopien nach holländischen Kleinmeistern. 1634 ging er nach Rom, kopierte viele italienische Barockmaler, schloß sich Sacchi und Poussin an, maß mit Poussin Antiken und fühlte sich intensiv in seine Malweise ein. 1637 kehrte er nach Paris zurück. Von Hesselin an Vouet empfohlen, entfaltete er dort eine fruchtbare Tätigkeit, die sich auf alle Gebiete und Themen der Malerei erstreckte. Er gewann so großes Ansehen, daß er 1648 unter die Gründer der Akademie aufgenommen und bald zum Rektor ernannt wurde. 1652—1654 folgte er einem Ruf der Königin Christine als Hofmaler nach Stockholm. 1656 war er in seiner Heimatstadt tätig. 1663 schuf er sein Hauptwerk: die dekorativen Gemälde aus der Phaetonsage für das Hotel Bretonvilliers, die untergegangen sind. Er malte für mehrere Pariser und südfranzösische Kirchen Altarbilder. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens förderte ihn Bankier Jabach, durch dessen Kölner Beziehungen er auch in Deutschland bekannt wurde. Bilder von ihm in den Museen von: Aix, Amsterdam, Avignon, Besançon, Bourg, Chartres, Florenz, Grenoble, Karlsruhe, Kopenhagen, Leningrad, London, Liverpool, Lyon, Madrid, Marseille, Montpellier, München, Nancy, Narbonne, Neapel, Orléans, Paris, Rennes, Rouen, Schleissheim, Stockholm, Toulouse, Turin, Upsala.



Ein zutreffendes Urteil über Sebastien Bourdon haben seine Zeitgenossen gefällt. Sie behaupteten von ihm, daß er es verstand, Bilder im Stile von Poussin, Claude Lorrain, Sacchi, Castiglione u. a. so zu malen, daß man sie für Originalwerke jener Künstler halten konnte.

Ersatzkunst, damit ist alles gesagt. „Il ne pouvait s'arrêter à aucune maniére. C'est pourquoi son art, pris dans son ensemble, n'a pas d'accent". Bourdon hatte sich viele Manieren führender Künstler angeeignet und handhabte sie je nach Bedarf. Aber nur auf den ersten Blick kann irgend jemand seine poussinesken Bilder für echte Poussins halten. Bourdons Körpertypus ist gedrungener und unproportionierter. Seine Farben sind schwerer. Sein Raum gefüllter; aber er verehrte Poussin und ist in Akademiedebatten für ihn eingetreten. Nur wenige Bilder von ihm, wie sein Descartes-Bildnis heben sich über Nachahmung hinaus; auch sein Selbstbildnis ist eine tüchtige Arbeit.

Jacques Stella wurde 1596 von flämischen Eltern in Lyon geboren und starb am 20. April 1657 in Paris. Nachdem sein Vater François I. Stella (1563—1605) ihm den ersten Unterricht erteilt hatte, ging er 1616 nach Florenz, wo er in die Dienste der Medici trat, siedelte 1623, also ein Jahr vor Poussin, nach Rom über, schloß sich seinem großen Landsmann an und blieb ihm bis zu seiner Rückkehr nach Frankreich 1635 kameradschaftlich verbunden. Philipp IV. wollte ihn nach Madrid berufen. Der Plan zerschlug sich. Nach ausgedehnten Reisen durch Italien ging er nach Paris, wo Richelieu ihn für sich und den König beschäftigte. 1664 wurde er zum Peintre du Roi ernannt. Bilder von ihm in Angers, Grenoble, Le Havre, Lyon, Montauban, Montpellier, Nantes, Nîmes, Paris, Rouen.

Jacques Stella stand Poussin in Rom von allen seinen Landsleuten am nächsten. Er war, wie Bellori berichtet, Poussins bester Freund. Während in Poussins Korrespondenz der Name Bourdon überhaupt nicht vorkommt, hat Poussin an Stella eine Reihe seiner schönsten Briefe gerichtet. Auch in Paris war Stella, wie es heißt, Poussins Schatten. Er war wie sein großer Landmann eine stille, in sich gekehrte Natur; wo er konnte, trat er treu und energisch für Poussin ein. Stellas Malerei ist ohne Poussin nicht denkbar. Niemals aber wurde er, wie Bourdon ein bewußter Nachahmer.

Die Poussin-Verehrung war tief in der Familie Stellas verankert. Antoine Stella Bonzonnet (1637—1682) nahm Poussin zum Vorbild und setzte das Werk seines Onkels und Lehrers fort. Dessen Schwester, Claudine Stella Bonzonnet (1636—1697) stach viele Bilder Poussins und Stellas. Ihre Schwester Antoinette Stella Bonzonnet (1641—1676) malte in der Art Stellas und Poussins.

Charles Errard, der 1601 in Nantes als Sohn eines Malers geboren und am 25. Mai 1689 in Rom gestorben ist, gehört ebenfalls zum Poussinkreise. Auch er soll während zweier Studienreisen in Rom mit Poussin antike Skulpturen und Tempelruinen gemessen, mit Poussin theoretisch gearbeitet haben, er hat Lionardo da Vincis Traktat der Malerei übersetzt, das Poussin illustrierte. Er arbeitete auch für Poussins Mäcene: Herrn de Noyers, Herrn de Chambroy und Ludwig XIII. 1643 wurde er Peintre du Roi. 1648 betätigte er sich als einer der wichtigsten Gründer der Akademie. Er war verschiedentlich Direktor, vor Lebrun sozusagen der Kunstdiktator Frankreichs. Als 1661 Colbert die „Surintendance des Bâtiments" übernahm, verzichtete Errard auf seinen Kampf gegen Lebrun und nahm „une retraite glorieuse et utile", indem er Colbert die Gründung der Akademie in Rom vorschlug. Zweimal war er in Rom Direktor. Mit dieser Stellung gab er seine produktive Tätigkeit auf, die ohnedies ziemlich belanglos gewesen war. Seine wesentlichste Bedeutung liegt in seiner theoretischen Kampfführung in der Akademie.

Dughet.

Die einzige Persönlichkeit unter den unmittelbaren Nachfolgern Poussins war Dughet, der ihm menschlich als Schwager und künstlerisch als Schüler und Landschafter am nächsten stand.

Gaspard Dughet, auch Le Guaspre oder Gaspard Poussin genannt, wurde 1613 als Sohn französischer Eltern in Rom geboren und starb daselbst am 25. Mai 1675. Baldinucci, Pascoli und Félibien haben in ihren Viten auch über Dughet berichtet. Er wird in Frankreich immer noch durch Nicolas Poussin verdunkelt. Die einzige zusammenfassende Würdigung schrieb ein Deutscher: Kurt Gerstenberg. Dughet hat sich in jungen Jahren wie sein Schwager unter Domenichino entwickelt, und erst dann den Einfluß von Nicolas Poussin erfahren. Schon zu seinen Lebzeiten hatte er internationale Erfolge, vornehmlich in Italien und Frankreich. Freskolandschaften von ihm in San Martino ai Monti, 13 im Palazzo Colonna (Abb. 50), 13 im Palazza Doria, der auch 25 Ölbilder von ihm besitzt; ferner Landschaften von ihm u. a. in Augsburg, Avignon, Berlin, Bonn, Chantilly, Dijon, Dresden, (4 Bilder), Florenz, Hamburg, London, National-Galerie (7 Bilder), Madrid, Schleißheim, Straßburg und vielfältig in englischem Privatbesitz.





Abb. 210. Gaspard Dughet, Landschaft. Rom, Palazzo Colonna.

Dughet hat mit nordisch-romantischem Geist Italien aufgenommen. Allerdings hat auch Domenichino in seinen Fresken am Gewölbe von S. Andrea della Valle aufgewühlte Landschaften gemalt; jedoch sie erscheinen pathetisch dekorativ gegenüber den heiß von innen glühenden Naturschilderungen Dughets. In der ersten Schaffensperiode fehlt ihm noch die ordnende Ruhe seines Schwagers. In überfüllten Raumbildern zucken die Linien über die Flächen, jagen in die Tiefe hinein; die Massen ballen sich düster dramatisch. Aber schon die Bilder seiner Frühzeit gehen auf Naturstudien zurück; er zeichnete in der Campagna und den Sabiner Bergen. Aus der Fülle von Augenerlebnissen, die er mit nach Hause brachte, erfand er immer neue Verschiebungen von Felsmassen, Bäumen und Zweigen. Die erregte Kurvatur seiner Landschaften wird im barocken Sinne noch wirksamer durch heftig gestufte, satte, schwere Farben, die allerdings eine milde Neutralität des Lichtes wieder beruhigt. Wie in Nicolas Poussin schon Delacroix und Ingres, Corot und Cézanne enthalten sind, so wirkt Dughet in seinem kräftigen Realismus, in seinem saftigen Baumgrün und Erdbraun als Vorläufer Courbets.

Dieser Frühzeit folgt zwischen 1645 und 1655 eine Periode der Beruhigung, in der sich Dughet ganz unter seinen großen Schwager beugte. Seine romantische Wildheit verlor sich. Er lernte von Poussin die rationalistische Organisation der Bildfaktoren zu einem durchdachten Ganzen, gewann an Selbstbeherrschung und wurde zum Klassizisten. Jetzt bot er, immer als Eigener, niemals als Nachahmer, idyllische Allegorien der Natur. In Frankreich wird er fast ausschließlich nach dieser Schaffensperiode beurteilt und unter Poussin gestellt.

Allein, er fand in den letzten Jahrzehnten seines Lebens noch eine Synthese aus früher und mittlerer Periode und endete in einem groß gesehenen Realismus von höchster Wahrheit, der noch einmal auf Courbet weist. Das Raumbild ist klar. Es ist nicht mehr zum Zersprengen gefüllt. Linienführung und Massengliederung sind ruhiger geworden, die Farben gesättigt, das

Braun und Grün von magischer Tiefe. Diese späten Landschaften bilden unlösbare Teile in der großen Familiengeschichte der französischen Kunst vom XVII. bis zum XIX. Jahrhundert.

Claude Lorrain.

Neben dem heroischen Epiker Nicolas Poussin, neben dem romantischen Realisten Dughet steht der dritte in Rom lebende Nordfranzose, Claude Gellée, als heroischer Lyriker. Das Lyrische entfaltet sich frei in seinen Handzeichnungen; geordnet, gemessen, repräsentativ tritt es in den Ölbildern auf. Es ist, wie Goethe zu Eckermann sagte, „keine Spur von Wirklichkeit in seinen Bildern, aber die höchste Wahrheit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken, und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich".

Da er wie Poussin und Dughet seine Vollendung auf dem klassischen Boden Italiens erreichte, könnte man vermuten, daß er an italienischen Zeitgenossen sich empor entwickelt hat. Allein es gibt nicht einen römischen Künstler, der seiner schwebenden Lyrik, seiner strahlenden Sonnenlichtmalerei, seiner klassizistischen Einfalt und Ruhe entscheidend vorgearbeitet hätte. Wenig bedeuten vor seinem Werk seine Vorbilder Tassi, Elsheimer und Brill. Claude Lorrain hat das Beste und Letzte sich selbst zu verdanken, seiner nordischen Seele, die vor der Lichtoffenbarung in der südlichen Natur erschauerte. Die einzigen, zutreffenden Parallelen, die sich im XVII. Jahrhundert aufdecken lassen, finden sich in der französischen Literatur. Aus dem Telemach Fénélons ergibt sich, daß Augensinnlichkeit französisches Gemeingut ist, daß im klassischen Zeitalter auch französische Dichter und Schriftsteller in der Naturschilderung die höchste Wahrheit, wie sie Goethe vom Künstler forderte, erreicht haben. Der freie große Atemzug, der Claude Lorrainschen Kunst zieht auch durch Fénélons feierliche Naturvisionen: „On voyait une rivière où se formaient des îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui portait leurs têtes superbes jusque dans les nues. Les divers canaux qui formaient ces îles semblaient se jouer dans la campagne: les uns roulaient leurs eaux claires avec rapidité, d'autres avaient un eau paisible et dormante; d'autres, par de larges détours, revenaient sur leurs pas, comme pour remonter vers leur source, et semblaient ne pouvoir quitter ces bords enchantés. On apercevait de loin des collines et des montagnes qui se perdaient dans les nues et dont la figure bizarre formait un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. Les montagnes voisines étaient couvertes de pampres qui tombaient en festons."

Claude Gellée wurde als Sohn armer Leute 1600 in Chamagne bei Mirecourt im Herzogtum Lothringen geboren. Daher rührt sein Name „Der Lothringer", unter dem er berühmt geworden ist. Bis zu seinem zwölften Jahr besuchte er in seiner Heimat die Schule. Er muß ein schlechter Schüler gewesen sein; denn er hat sein Leben lang nicht ordentlich schreiben können. Von seinen Erziehern wurde er zum Pastetenbäcker bestimmt. Nach dem Tode seiner Eltern im Jahre 1612 kam er nach Freiburg im Breisgau. Dort lebte sein älterer Bruder Johann als Holzschneider. In seinem vierzehnten Lebensjahr nahm ein Verwandter ihn mit nach Rom. Agostino Tassi nahm ihn als Schüler auf. Schon 1619 wurde er als Tassis Gehilfe erwähnt. Er wirkte bei der Ausmalung eines Casinos in Baganja bei Viterbo mit. Bei Tassi lernte Claude den deutschen Maler und Kunstschriftsteller Sandrart kennen. Baldinucci berichtet, daß Claude um diese Zeit zwei Jahre in Neapel weilte und sich dort bei einem Veduten- und Perspektivmaler Goffredo Wal weiterbildete. 1625 reiste er über Loreto und Venedig nach Bayern. Nach kurzem Aufenthalt fuhr er weiter nach Nancy, wo er bei dem Hofmaler Claude Deruet Beschäftigung fand. Im Oktober 1627 kehrte er in Begleitung von Charles Errard über Lyon und Marseille nach Rom zurück. Von dieser Zeit an ist er dauernd in Rom geblieben. Über seine weiteren Lebensschicksale ist wenig bekannt. Er war kein Bücherwurm, sondern ein Sinnenmensch, führte ein stilles, ruhiges Leben. In der zeitgenössischen Literatur heißt es: „Er bliebe unverheiratet und ließe einen seiner Vettern zu sich kommen / der ihm sein ganzes Haus neben dem baren Geld gubernierte / auch Farben und Pensel schafte / damit er geruhiglich nur seinen Studien abwarten



könnte / wodurch beeden Theilen nach Wunsch gedient ist / dann also lebet er ruhig und ohne Sorge / sein Vetter aber der guten Hoffnung / daß er ein Erb alles dessen / was sein Vetter hat / werden soll / und verbleibet also biß noch diese kleine Republic in guter Intelligenz." ... ... „Dieser so überaus tüchtige Künstler war ein Freund guter Sitten. Nie befleckte er seinen Pinsel mit lasziven oder irgendwie unziemlichen Darstellungen. Wenn er aus der Fabelwelt derlei Gestalten darzustellen hatte, so verdeckte er es so gut wie möglich. Er war jedermanns Freund und hielt mit allen Frieden. Ja, er ließ sein eigenes Interesse, seinen noch so deutlichen Vorteil lieber beiseite, um nur diesem seinem Wunsche zu genügen." ... „Ein ander Mal berichtet Sandrart, sind wir, Pousin, Claudi Lorenes und ich / Landschaften nach dem Leben zu mahlen oder zu zeichnen / auf Trivoli geritten." Die Figuren und Tiere in seinen Bildern stammen von Jyn Miel und Fillippo Lami; er selbst konnte keine Menschen und Tiere malen, wie schon Sandrart berichtete.

Er legte 1647 einen eigenen Oeuvrekatalog, eine systematische Sammlung von Gemäldezeichnungen an; das berühmte: „Liber veritatis", das sich seit 1770 im Besitz des Duke of Devonshire in England befindet.

Nach einem heiter-glücklichen Leben ist Claude Gellée als Zweiundachtzigjähriger im November 1682 gestorben. Seinem Wunsch entsprechend wurde er in S. Trinita dei Monti auf dem Pincio beigesetzt. Nach der Zerstörung seines Grabsteins im Jahre 178? hat Thiers 1840 seine Gebeine nach St. Luigi dei Francesi überführen lassen.

Chronologie der Hauptgemälde.

I. **Frühzeit**: Ungeklärte Raumbilder. Einflüsse von Tassi, Brill, Carracci, Elsheimer, Sandrart. 1635: Kleine Landschaft im Oval (Louvre); Landschaft mit der Herde im Oval (Louvre); Campo vaccino (Forum) (Louvre). — 1636: Landschaft mit Psyche (Rom Pallavicini); Versuchung des Heiligen Antonius (Prado); Landschaft mit der Ziegenherde (Prado); Ansicht eines Hafens bei Sonnenuntergang (Louvre).

II. **Die Meisterjahre**: Das heroische Raumbild. Einheitlicher warmer Goldton. 1639: Ansicht vom Caste. Gandolfo (Rom, Palazzo Barberini); Die Furt bei Abendstimmung (Prado); Varianten desselben Themas (entstanden zwischen 1639/49) (Windsor, Longford-Castle, Budapest); Ländliches Fest (Louvre). — 1642: Küstenlandschaft (Berlin, Kaiser-Friedrich Museum). — 1643: Hafen (Windsor).— 1644: Hafenbild (Florenz); dto. (London, National Gallery). — 1646: Einschiffung der heiligen Ursula (London, National Gallery); Hafen im Nebel (Louvre) — 1647: Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (Dresden, Staatsgalerie); Ruhe auf der Flucht (Rom, Galerie Doria); Merkur stiehlt die Kinder des Admet (Rom, Galerie Doria); David und Samuel (Louvre). — 1648: Einschiffung der Königin von Saba (London, National Gallery); Landschaft mit Fluß (London, Duke of Westminster); Die Mühle (Rom, Galerie Doriy); dto. (London, National Gallery); Landschaft mit dem Apollo-Tempel zu Delos (Rom, Galerie Doria); Die Furt (Louvre). — 1649: Marine bei Sonnenaufgang (Leningrad, Eremitage); Einschiffung der Heiligen Paula in Ostia (Prado); Beerdigung der heiligen Sabina in den Trümmern Roms (Prado); Auffindung des Moses (Prado); Tobias mit dem Engel (Prado). — 1651: Belagerung von La Rochelle (Louvre); Forcierung des Pas-de-Suze durch Ludwig XIII. (Louvre); Morgenlandschaft mit dem Konstantinsbogen (London, Duke of Westminster). — 1653: Anbetung des goldenen Kalbes (London, Duke of Westminster). — 1655: Raub der Europa (London, Buckingham-Palace). — 1656: Die Bergpredigt (London, Duke of Westminster). — 165?: Küstenlandschaft mit Acis und Galathea (Dresden, Staatsgalerie). — 1660: Ansicht eines Hafens bei aufgehender Sonne (Louvre); Sinon vor Priamos (London, National Gallery).

III. **Altersepoche**: Kühles Raumbild, silbergrauer Gesamtton. 1661: Blüte des römischen Reichs (London, Duke of Westminster); Verfall des römischen Reichs (London, Duke of Westminster); Ländlicher Tanz (London, Duke of Westminster); Geburt des römischen Reiches (England, Longford-Castle); Der Mittag mit Ruhe auf der Flucht (Leningrad, Eremitage). — 1663: Der Abend mit Tobias (Leningrad, Eremitage). — 1666: Amor rettet Psyche vor dem Selbstmord (Köln, Walraf-Richartz-Museum). — 1667: Der Morgen mit Jacob und Rahel (Leningrad, Eremitage). — 1668: Hagar und Ismael in der Wüste. Nachmittag (München, Pinakothek); Hagars Vertreibung. Morgen (München, Pinakothek). — 1690: Egeria (Neapel, Museum). — 1672: Die Nacht mit Jakob und dem Engel (Leningrad, Eremitage); Aeneas auf der Hirschjagd (Brüssel, Museum). — 1673: Klassische Landschaft (London, National Gallery). — 1674: Seehafen bei Aufgang der Sonne (München, Pinakothek). — 1676: Idyllische Landschaft bei untergehender Sonne (München, Pinakothek); Jakob und Laban mit seinen Töchtern (London, Gallery Dulwich). — 1681: Noli me tangere (Frankfurt, Staedel).



Chronologisches Verzeichnis der Radierungen.

Nach Walter Friedländer-Robert Dumesnil.

1630—1635 skizzenhaft, federstrichartig: R.D. 1. Flucht nach Ägypten; R.D. 2. Erscheinung; R.D. 25. Hirt und Hirtin; R.D. 26, 27. Ziegenherde; R.D. 5. Sturm (La tempête) (1630 datiert); R.D. 3. Furt 1634; R.D. 22. Entführung Europas 1634, vgl. L. V. 136; R.D. 4. Herde an der Tränke 1635; ausgeführt, trocken: R.D. 9. Zeichner, L. V. 44; R. D. 11. Hafen mit Leuchtturm; R.D. 7. Schiffbruch, L. V. 35; R.D. 16. Aufbruch der Herde, L. V. 20; R. D. 13. Hafen mit großem Turm, L. V. 17. — 1636: R.D. 23. Forum 1636, L. V. 10; R.D. 8. Rinderherde 1636. — Um 1636: R.D. 6. Tanz am Rande eines Wassers. — 1637: R.D. 28—40. Feuerwerkserie, 1637. — (1638—1651): Keine datierten Radierungen). — Um 1639: R.D. 10. Tanz unter Bäumen, vgl. L. V. 13; R.D. 24. Ländlicher Tanz, vgl. Bild bei Westminster (vielleicht auch später, nach 1650). — Um 1645—1650: R.D. 14 Holzbrücke L. V. 52; R.D. 15. Sonnenaufgang, L. V. 5; R.D. 12. Briganten, vgl. L. V. 3. — Spätzeit, nach 1650: R.D. 18. Herde bei aufziehendem Gewitter, 1651; R.D. 21. Schäfer und Schäferin, vgl. L. V. 87; R.D. 17. Merkur, der Argos einschläfert 1662; R.D. 20. Apollo und die Jahreszeiten 1662, L. V. 150; R.D. 19. Ziegenhirt (Le chevrier) 1663. — Außerdem: R.D. 41—44, nicht näher einzuordnende Kritzeleien.

Zeichnungen vornehmlich im Louvre, Ecole des Beaux-Arts, in den Museen von Besançon, Marseille, Poitiers, Rennes, in der Albertina, im Prado, British Museum, Windsor, in den Kupferstichkabinetten zu Berlin, Dresden, München, Oxford, Harlem usw.

In der ersten Periode seines Schaffens sind Claudes Bilder noch tastend unsicher. Die Raumbilder im „Forum“ (Abb. 211) und im „Seehafen“ sind unklar und verschwommen. Durch die kulissenartige, in die Pläne hineingeschobenen Architekturteile erhalten sie Tiefe, aber nicht Naturraum-, sondern Bühnenraumtiefe, also eine künstliche. Der Luftperspektive ist schon nachgegangen, aber sie gibt noch nicht den Ausschlag. Der Horizont liegt höher als in späteren Bildern, dadurch bleiben die Arbeiten flächenhaft. Das trifft auch auf die Baumsilhouetten zu, denen Volumen fehlt. Man spürt in allem den Lernenden, vorsichtig Vorwärtsdringenden. Aus Gemälden der Hochrenaissance ,aus Bildern von Annibale Carracci und Albani sind die phantastischen Architekturhintergründe abgeleitet. Tassi und Brill bestätigen ihn in seiner eigenen Naturanlage, die atmosphärischen Wirkungen in die Darstellung einzubeziehen. Das Positive der Frühwerke liegt schon in dem Bestreben, alles Gegenständliche in der Ferne verschwimmen zu lassen und die natürlichen Licht- und Schattenwirkungen herauszuarbeiten. Das wurde schon damals in Rom von Sandrart u. a. als Claudes eigenste Gabe anerkannt. Man bewunderte allgemein, wie er auf dem kleinen Oval-

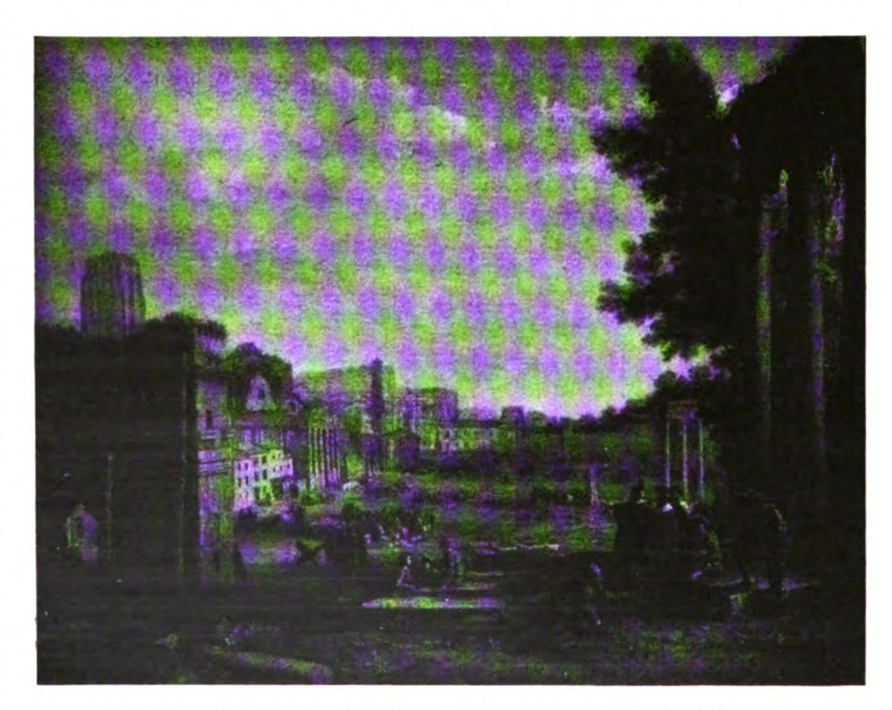


Abb. 211. Claude Lorrain, Campo Faccino (Forum). Paris, Louvre.



Abb. 212. Claude Lorrain, Egeria. Neapel, Museum.

bildchen von 1635 schon über Elsheimers Sonnenlichtmalerei selbständig hinausging. Diese Frühwerke sind zwanglos, idyllisch, noch nicht, wie in der ersten Reife, nach klassizistischen Prinzipien geordnet.

Claude war kein Wunderkind. Er hat sich wie Poussin spät entwickelt, erst gegen Ende der dreißiger Jahre Meisterschaft erreicht. Er war nicht vielseitig und wandelbar wie Poussin, sondern einseitig und stetig, im beschränkten Kreis aber von unerschöpflichem Reichtum. Obwohl er Motive seiner Bilder dauernd wiederholte, gleicht doch kein einziges dem anderen, weil er jedesmal eine neue Lichtstimmung, neuen atmosphärischen Wirkungen nachging. Sein Realismus — surréalisme könnte man heute sagen — ist wie bei Dughet stets mit Romantik durchsetzt, wodurch die Wahrheit seiner Bilder auf eine übernatürliche Ebene gehoben wird. Im Romantischen seines Wesens hat er — ebenso wie Poussin in den Bacchanalen und in „Orpheus und Euridike" — Watteau vorgearbeitet, im Realistischen war er Vorläufer von Corot, Chintreuil, Monet, Pissarro und Sisley. So ist auch Claudes romantisch-realistische Landschaftsmalerei eng verzahnt in den großartig einheitlichen Ablauf der französischen Kunst während der letzten drei Jahrhunderte.

Man darf aber Claude im ganzen genommen nicht als Idylliker, Realisten oder Romantiker apostrophieren. Als er zur Reife gelangte, hat auch er, unter Einwirkung der Meister der Hochrenaissance, der italienischen Theoretiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts und vielleicht sogar im Meinungsaustausch mit Nicolas Poussin, seine Landschaften den klassizistischen Prinzipien entsprechend organisiert. Die Gleichgewichtsberechnungen in den herrlichen Bildern Poussins springen in die Augen, sind von jedem Laien nachzuprüfen; bei Claude Lorrain ist die Formordnung verhüllter. Darum sei hier das Schema wiedergegeben, das Kurt Gerstenberg für die Landschaft mit dem Heiligtum des Apollo in Delphi (um 1648) 1923 im Jahrbuch für Kunstwissenschaft angegeben hat. Gerstenberg erläutert es folgendermaßen:

In dem Bild beherrscht eine Baumgruppe triumphal das weitgedehnte Land, und dies einfache Motiv bringt eine nachhaltige weihevolle Stimmung hervor, die nur aus dem reinen Naturgefühl des großen Claude hervorzugehen scheint, und doch ist auch hierin eine bestimmte Proportionsschönheit vorhanden. Zieht man die wagerechte und senkrechte Mittelhalbierende, so schneidet erstere bereits wichtige Ansatzpunkte der Architekturen. Umschließt man die äußeren Laubausladungen der Bäume mit einem bildrandparalellen Rechteck, so ergibt sich, daß dies Rechteck um die gleiche Entfernung vom oberem Bildrand wie von der wagerechten Mittellinie absteht, und zwar beträgt diese Entfernung $^1/_4$ palmo. Das Rechteck hat eine Höhe von $2^1/_2$ palmi und eine Breite von $3^3/_4$ palmi, wobei von der Mittelsenkrechten nach rechts 2, nach links $1^3/_4$ palmi entfallen. Diese Form des Rechtecks nähert sich dem Verhältnis des Goldenen Schnittes. Die Abmessungen und Verhältniswerte, die in der Skizze gefühlsmäßig festgelegt sind, werden damit im Gemälde rechnerisch überprüfbar gemacht, letzte Folge einer Gesinnung, die das Unbestimmte und die



Abb. 213. Claude Lorrain, Hafen im Nebel. Paris, Louvre.

Vielfalt des Eindrucks nicht in einem zufälligen Ausschnitt übernehmen, sondern das bildnerische Gefüge zu einem Kosmos umschaffen wollen.

Gerstenberg hat mit dieser Analyse eines Claudeschen Bildes einen wichtigen Beitrag zum Verständnis nicht nur des Meisters selbst, sondern des französischen Klassizismus im allgemeinen gegeben. Es wird daraus einerseits klar, daß Claudes Bilder nicht gedankenlos als Vorläufer der modernen Impressionisten gewertet werden, andererseits, daß ihrerseits auch die Bilder der Impressionisten durch ihre Beziehung zu Claude auf den Gehalt klassizistischer Formprägungen und auf den Grad deren Auflösung nachgeprüft werden müssen. Nachdem mit Hilfe Gerstenbergs, der sich um die Erforschung von Claude Lorrain und seiner Zeitgenossen dankenswerte Verdienste erworben hat, der rationalistische Inhalt der Claudeschen Landschaften sichtbar gemacht wurde, der entwicklungsgeschichtlich von grundsätzlicher Bedeutung ist, können wir uns den irrationalen Elementen seiner Kunst zuwenden, in denen letzten Endes ihr Ewigkeitswert beruht.

Wie angedeutet wurde, treten sie schon in unzulänglichen Frühwerken in Erscheinung. Sie bestimmen die Bildähnlichkeit der Meisterjahre. Im Irrationalen ist sein Genius verankert: in der Aufgeschlossenheit seines Wesens für das Licht, in der Aufnahmefähigkeit für alle Lichtvariationen, in der unermüdlichen Verherrlichung des überirdischen Phänomens, in dem er das Wirken des göttlichen Baumeisters fühlte. Das Lichterlebnis hat seine Raumerkenntnis geklärt, hat seine Raumbilder mit goldenem Schimmer gefüllt, hat Bäume, Büsche, Blumen, Architekturen und Schiffssegel durchsichtig und leicht wie im Äther schwimmend gemacht. Es hat alle Farben erwärmt und gleichzeitig gedämpft.

Der „Hafen“ von 1643 in Windsor, der „Hafen im Nebel“ von 1646 im Louvre (Abb. 213), die „Einschiffung der heiligen Ursula“ und die „Einschiffung der Königin von Saba“ von 1648 in

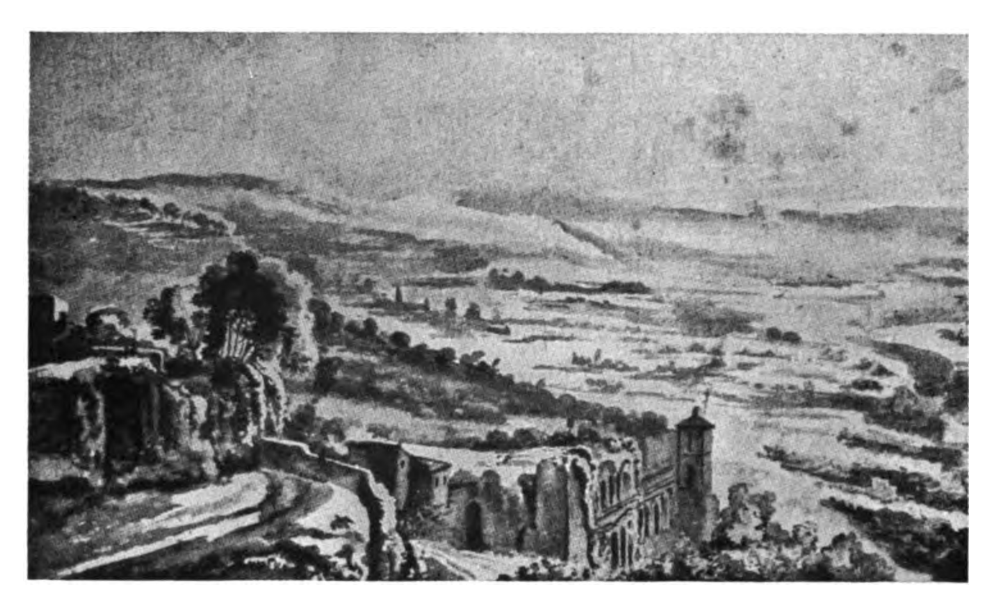


Abb. 214. Claude Lorrain, Campagna, Zeichnung. Wien, Albertina.

London sind Hauptwerke der Meisterjahre. Die Architekturen haben nur noch die Bedeutung von Seitenkulissen, treten seitlich zurück und werden wahrer und schwebender. Die Bildmitte ist frei, so daß vom Hintergrund die sinkende Sonne, die auf dem leicht bewegten Wasser mannigfache Zwischentöne malt, dem Beschauer die Augen blendet. Man muß sich zurückversetzen in das XVII. Jahrhundert, sich erinnern, daß nie vorher ein Maler solche Lichtfülle auf die Leinwand brachte, um von der Überraschung, dem Staunen und Bewundern der Zeitgenossen eine Vorstellung zu gewinnen. Man muß sich ferner darüber klar werden, wie sehr der Claudesche Stil dem barocken Geist entsprach. Die Lichtquelle in seinen Bildern liegt im fernsten Hintergrund wie bei Vermeer, Pieter de Hooch, Velásquez u. a. Die Felsen und die Bauten, die Schiffskörper und ihre Segel, die Menschen und die Tiere im Vordergrund werden wie auf vielen Barockbildern von hinten beleuchtet; Streiflichter treffen sich gelegentlich von der Seite; dadurch wird auch hier die Forderung nach dem Außerordentlichen erfüllt, die die Zeit in allen Ländern stellte. Die Farben des Bodens strahlen lichtstärker und heller durch den Raum.

In der „Furt" hat Claude die stille Feierstunde des Abends verewigt, die wie die Flußlandschaft im Prado durch große Baumkulissen zu beiden Seiten die Tektonik des klassizistischen Bildes erhält. Von Jahr zu Jahr, von Bild zu Bild wird die Nuancierung des Lichtphänomens feiner, werden die einzelnen Bildschichten intensiver verflochten, verschwimmen die Übergänge zwischen Hell und Dunkel mehr und mehr. Gleichzeitig quillt der Boden üppiger, werden die schweren, vollen Baummassen rundplastischer und lichtdurchrieselter, die Hügelsilhouetten des Hintergrundes melodischer — trotzdem aber auch die Bildarchitektur im ganzen fester und geschlossener. Man spürt in der mittleren Zeit am deutlichsten, daß Claude dem Gesetz gehorchte, einem Gesetz, das er sich aus der italienischen Hochrenaissance abgeleitet hatte und das seine Nachfolger als Grundlage aller klassischen Kunst anerkannten und weiterführten.

Innerhalb dieser Gesetzmäßigkeit erlaubte er sich die denkbar höchste Freiheit. In der Spätzeit seines Schaffens hat er die Regeln des tektonischen Unterbaues so souverän beherrscht, daß sie für den Beschauer kaum mehr in Erscheinung treten. Je weniger die ordnende, menschliche



Claude Lorrain, Idyllische Landschaft bei untergehender Sonne.
München, Aeltere Pinakothek.

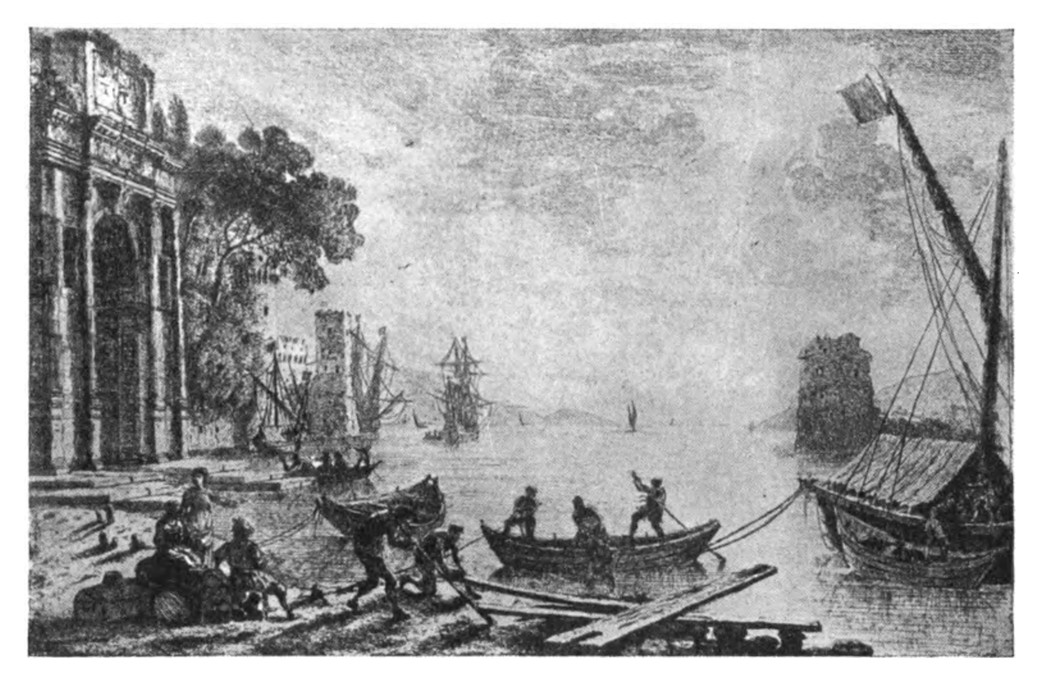


Abb. 215. Claude Lorrain, Hafen bei Sonnenaufgang. Radierung.

Hand in den Bildern zu spüren ist, um so mehr steigert sich ihr Wahrheitsgehalt und damit auch das Irrationale.

Im „Raub der Europa" von 1655, in der „Bergpredigt" von 1656, im „Verfall des Römischen Reichs" von 1661, in den späten Bildern in München, Neapel und Leningrad scheinen ganz freie Interpretationen römischer Campagnamotive zu sein. Nimmt man die ineinander verflochtenen Pläne in der „Egeria" (Abb. 212) von 1669 auseinander, so spürt man, daß auch die Hauptfiguren wie auf einem Brett vor die Landschaft geschoben, daß in jedem Bild die Massen nach dem Gleichgewichtsgesetz geordnet sind, und daß zwischen Hell und Dunkel ein bestimmter Rhythmus eingehalten ist. Seziert man das Bild in dieser Weise, nimmt man ihm das Leben. Nicht Kunsttheorie, nicht Arbeitsmethode machen den Meister, sondern allein der Genius, der das Ganze schaut und empfindet und aus den innersten Quellen der Seele nachschafft.

Seltsam ist, wie mit dem zunehmenden Alter die Töne Claudes verblaßten. Nicht die Lichtstärke der Farben erlosch, sondern nur ihr Feuergold. Die letzten Bilder sind bleicher, aber in ihrer Kühle und Helle lichtstark. Sie entfalten sich frei und weit in feierlicher Stille vor einem zart verschwimmenden, tiefliegenden Horizont. Diese Werke sind die schönsten Opfer, die ein Nordländer dem Süden darbrachte.

„Die psychologische Wirkung dieser Kunst auf drei geistig in mehr als einer Hinsicht schicksalsverwandter Südverherrlicher (Nietzsche, Burckhardt, Konrad Ferdinand Meyer)", heißt es in dem schönen Claude-Lorrain-Kapitel in Bertrams „Nietzsche", „muß etwas von der Magie gehabt haben, die Schopenhauer der Musik, als der metaphysischen Kunst, zuschreibt." Die Landschaftsträume dieses lothringischen Vorromantikers südlicher Perspektiven, die mit dem Fernklang ihrer zarten Hintergründe „unendliche Sehnsucht erregen", sind ja wirklich ein vollkommenes Gleichnis für das übertragene Südglück vom Norden aus, für jenes Süd- und Heimweh aus einer inneren Nördlichkeit heraus, wie Nietzsche es zeitlebens empfand. „Vorgestern gegen



Abb. 216. Nicolas Poussin, Landschaftstudie. Zeichnung.

Abend", schreibt er schon in den siebziger Jahren, „war ich ganz in Claude Lorrainsche Entzückungen untergetaucht und brach endlich in langes, heftiges Weinen aus. Daß ich dies noch erleben durfte! Ich hatte nicht gewußt, daß die Erde dies zeige, und meinte, die guten Maler hätten es erfunden." Und er fährt fort, dankbar aufatmend in der fremd-leichten Luft einer griechischen Augenblicksgegenwart: „Das Heroisch-Idyllische ist jetzt die Entdeckung meiner Seele: und alles Bukolische der Alten ist mit einem Schlage jetzt von mir entschleiert und offenbar geworden; bis jetzt begriff ich nichts davon." Aber noch ganz zuletzt, 1888 im „Ecce homo", lautet es, mit eben demselben Seufzer des Spätglücks: „Bis heute — noch nie..." immer noch ganz ähnlich, und abermals, charakteristisch, mit dem Gleichnisblick auf Claude Lorrain: „Ich habe nie einen solchen Herbst erlebt, auch nie etwas der Art auf Erde für möglich gehalten, — ein Claude Lorrain ins Unendliche gedacht, jeder Tag von gleicher unbändiger Vollkommenheit." Oder, aus derselben Zeit, an Gast: „Landschaftlich ist Turin mir in einer Weise mehr sympathisch als dies kalkige, baumarme und stupide Stück Riviera, daß ich mich gar nicht genug ärgern kann, so spät davon loszukommen. Ich sage kein Wort von der verächtlichen und feilen Art Menschen daselbst, — die Fremden nicht ausgenommen. Hier kommt Tag für Tag mit gleicher unbändiger Vollkommenheit und Sonnenfülle herauf: der herrliche Baumwuchs in glühendem Gelb, Himmel und der große Fluß zartblau, die Luft von höchster Reinheit — ein Claude Lorrain, wie ich ihn nie geträumt hatte zu sehen."

2. Die Pariser Malerschule in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Jacques Callot, die Brüder Lenain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain gaben der französischen Malerei des XVII. Jahrhunderts europäische Bedeutung. Hätten diese Meister innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung nur die Stellung schöpferischer Einzelwesen, als die wir sie bisher sahen, so würden sie und ihre Werke vielleicht niemals eine die Welt umspannende Geltung erreicht haben. Erst Paris, das den Geist und die Bilder dieser Maler in seinen Klassizismus einbettete, verlieh ihnen grundsätzliches Ansehen für Gegenwart und Zukunft. Die individuelle Form, welche die einen in der Stille der Provinz, die anderen in der damaligen künstlerischen Welthauptstadt Rom gefunden hatten, wurde von den Pariser

Regisseuren und Diktatoren des nationalen Kunstlebens zur Norm des französischen Klassizismus bestimmt und zum allein maßgebenden Gesetz erhoben. Insofern beruht der Ruhm dieser fünf Meister nicht allein auf ihrem persönlichen Wirken, sondern auch auf der weisen und weitsichtigen, strengen und energischen Kunstpolitik Heinrichs IV., Ludwigs XIII., Ludwigs XIV. und ihrer Berater.

Der erste französische König, der unter Mitwirkung seiner florentinischen Gemahlin das gesellschaftliche und geistige Leben der Nation disziplinieren, Rom übertrumpfen und Paris zur Welthauptstadt steigern wollte, war Franz I. Er war auch der erste, den jener bewußte und scharfe, absolutistische Wille leitete, durch den im XVII. und XVIII. Jahrhundert die Bourbonen für Frankreich die Führerrolle erreichten. Unter seiner Herrschaft wurde rücksichtslos das dunkle Straßengewirr des noch mittelalterlichen Paris aufgerissen, auf freien Plätzen und an verbreiterten Straßen in jenem neuen Stil, den Katharina von Medici in Frankreich einführte und propagierte, eine gewaltige Zahl von Kirchen und Adelspalästen errichtet, deren Verzeichnis Corrozet überliefert hat. Das Hotel Dieu wurde erweitert, das Louvreschloß gefördert. Wenn auch unter den letzten Valois die Macht der Krone wieder sank, so wurde die einmal energisch eingeleitete Modernisierung der Hauptstadt, der Ausbau von Paris zum nationalen Zentrum nicht unterbrochen. Die städtebauliche Autorität von Paris hob sich sichtbar fürs ganze Land. Da hinter schweren Steinfassaden sich hohe lichtdurchflutete Räume dehnten, die ein anderes Auftreten der Menschen forderten als die schummrigen Zimmer des Mittelalters, wandelten sich auch Kleidung, Stehen, Gehen und Gestikulatur der Franzosen. Florentiner und Madrider Vorbilder gaben den Parisern weltmännischen Schliff. Franz I. öffnete seinem Volk den Blick für ein großes nationales Ziel. Auf dem Wege dahin schulte es Gefühl und Wille martialisch an spanisch-jesuitischen Vorbildern. Aber erst allmählich reinigte sich Frankreich von den Zügellosigkeiten eines Rabelais. „Enfin Malherbe vint", seine Dichterschule überwand endgültig ausladende Gefühlswallungen, ungeordnete Formen; sie trat, alle Leidenschaften eindämmend, selbstbeherrscht, abgemessen, repräsentativ auf. Durch das Tor seiner symmetrischen Sprachkunst schritten die Dichter des XVII. Jahrhunderts würdesicher in die kühle und herbe Luft des Klassizismus, in dem die Akademie jedem seine Rolle zuwies.

Schon als 1589 Heinrich IV. den Louvre bezog, war der Königsbau Tempel der neuen olympischen Gottheit, die alle Ausdrucksformen des Lebens: Sprache, Wissenschaft, Literatur und Kunst energisch anzog, die eine kulturelle Orthodoxie auf nationaler Grundlage ermöglichte. Sie wurde von Heinrich IV. begründet. Er, der nur ein Ziel kannte: die Größe und die Vorherrschaft Frankreichs in Europa, schuf nicht nur außen- und innenpolitisch, religiös und sozial, sondern auch kulturell die Basis, auf der Ludwig XIII. und Ludwig XIV., Richelieu und Mazarin den großartigen Bau des politischen und geistigen Absolutismus errichten konnten.

Ein günstiges Schicksal förderte sein Werk. Die von ihm durchgeführte Befriedung des Landes weckte Talente auf vielen Gebieten. Malherbe, der die Rauheit von Rabelais überwand, wurde der erste Dichter des Absolutismus. Unter Zurückdrängung aller individualistischen Freiheiten legte er Sprache und Versbau in systematische Zucht. Die Historiker Theodore Agrippa d'Aubigné und Jacob Auguste de Thous verherrlichten ihre Zeit im Sinne nationaler Größe. Honoré d'Urfés Schäferromane huldigten dem Geschmack der durch Italien und Spanien erzogenen Pariser Gesellschaft. Alexandre Hardy erneuerte das Theater und arbeitete dem Nationaldrama vor. In der Malerei aber gab es in Paris selbst damals noch keine Wegbereiter. Es blieb der chaotische Zustand bestehen, den Artur Weese in „Die Skulptur und Malerei in Frankreich im

XV. und XVI. Jahrhundert" abschließend geschildert hat. Um 1560 war ganz Frankreich italienisiert. Infolge des Mangels an originalen Kräften im eigenen Lande kamen nach der Besserung der italienisch-niederländischen Beziehungen zu den zahlreichen Italienern noch Flamen ins Land. Da größtenteils auch sie italienisiert waren, konnten sie dem italienischen Einfluß gegenüber nicht die Stoßkraft einer Gegenbewegung gewinnen. Sie gesellten sich daher als jüngere, aber auch schwächere Brüder den Spätlingen der Fontainebleauer Schule zu. Die namhaftesten unter ihnen waren: Amboise Dubois (1543—1614), José de Voltigeant (gest. 1616?), Jean Dhoey (gest. 1604?). In den Franzosen Toussain Dubreuil (1561—1602), Jacob Dunel von Blois (1588—1614), Martin Fréminet (1567—1619) fanden sie willige Mitläufer. Allein die Bildnismalerei hatte sich behauptet. Allerdings auch nicht als französische Eigenart, sondern als allgemeine Ausdrucksform nordischen Empfindens und Gestaltens auf französischem Boden. Aus Hans Holbein, Barend van Orley und Jan van Scorel entwickelte Jean Clouet (1516?—1540) einen Porträtstil. François Clouet (1510—1572) und Corneille de Lyon (gest. 1575?) folgten ihm. Sie wirken in der romanischen Überschwemmung wie Leuchtfeuer des nordischen Geistes. Von jeher zogen sie das stärkste Interesse auf sich, weil ihre Persönlichkeiten fester waren als die der italienisierten Eklektiker. Aus dem Norden erhofften Heinrich IV. und Maria von Medici das Heil. 1606 wurde Frans Pourbus d. J. (1569—1622) nach Paris berufen, um König und Königin zu porträtieren. Da auch in den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts unter den Malern keine Persönlichkeit auftauchte, bat 1622 die verwitwete Königin Rubens nach Paris, um ihm die Ausmalung ihres neuerbauten Luxembourg-Palais zu übertragen. Rubens und seine Gehilfen haben den Auftrag, der zweiundzwanzig Gemälde von größten Dimensionen und einige Bildnisse umfaßte, in drei Jahren erledigt, so daß die Galerie schon im Mai 1625 eingeweiht werden konnte. Seltsam, daß erst in späteren Jahrzehnten von diesem gewaltigen Werk Einflüsse auf französische Künstler übergingen.

Während in den ersten beiden Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts Paris sich also politisch, sozial und kulturell konsolidierte und stärkte, Architektur und Plastik bereits aufblühten, füllte sich in der Malerei das jahrhundertealte Vakuum noch nicht. Nach wie vor unterlagen alle jungen Begabungen der Anziehungskraft von Rom. Wohl gab es unter Heinrich IV. bereits französische Maler von Rang, allein sie lebten außer Landes. Die meisten von ihnen waren noch zu jung, um von der Ferne aus den Radius ihrer Wirkung bis in die Hauptstadt ihrer Heimat ziehen zu können. Erst Richelieus Späherblick, der durch französische Kulturspione in Rom geschärft wurde, erkannte den tüchtigsten unter ihnen, Simon Vouet, erwirkte seine Berufung nach Paris, um durch ihn und mit ihm eine Schule nationaler Malerei zu begründen. 1627 folgte Vouet der Aufforderung Ludwigs XIII. Er wurde zum Premier Peintre du Roi ernannt und mit Aufträgen und Ehren überschüttet. Von diesem Zeitpunkt an hat Frankreich auf höheren Befehl seines Königs, den Richelieu lenkte, eine nationale Malerei. Natürlich wäre dieser Befehl nicht durchführbar gewesen, wenn Vouets geschmeidige Begabung nicht aus der italienischen Barockkunst eine Themenwahl und Formensprache abgeleitet hätte, die dem Geschmack der Pariser Gesellschaft entsprach. Sie erstrebte antike Größe. Parvenüenhaft eingestellt bildete die französische Führerschicht ihre Ideale nach dem üppigen Körperideal der spätrömischen Kunst, nach dem breiten Pathos der Bologneser und römischen Malerschule. Französischer Ehrgeiz strebte über das barocke Italien hinaus und wollte durch Zahl, Größe und Glanz von Bildaufträgen die Weltstellung Roms überbieten. Für diese Aufgabe war Simon Vouet der richtige Mann. Er hat erfüllt, was man von ihm erwartete. Wie Boileau Malherbe begrüßte, so hätte er auch schreiben können: Enfin Vouet vint und schuf der französischen Malerei eine Grund-



lage, von der aus das spätere XVII. Jahrhundert die Brücke zur klassizistischen Dogmatik schlagen konnte.

Simon Vouets Bildstil ist für die französische Malerei des XVII. Jahrhunderts vor dem akademischen Doktrinarismus typisch. Aus seinen Bildern läßt sich der Pariser Geschmack ablesen, bevor die klassizistischen Prinzipien sich kristallisierten und die großen Seelen Poussins und Claudes in ihren Kanon preßten. Simon Vouet ist der unmittelbare Vorläufer des Klassizismus. Nicht an Poussin darf man ihn messen. Aus seiner Zeit heraus muß man ihn beurteilen, aus jenen Jahrzehnten, in denen die Pariser Emporkömmlinge übereifrig nach nationalen Genies suchten und in diesem Bemühen den Eklektiker Jacques Blanchard zum französischen Tizian erhoben, Vouet den großen Führern der römischen Barockmalerei gleichstellten. Von diesem Format war Vouets Begabung nicht. Aber selbst wenn man sein eigenes Schaffen in den zweiten oder dritten Rang rückt, so bleibt seine historische Bedeutung als Lehrer und Anreger einer ganzen Malergeneration unbestreitbar.

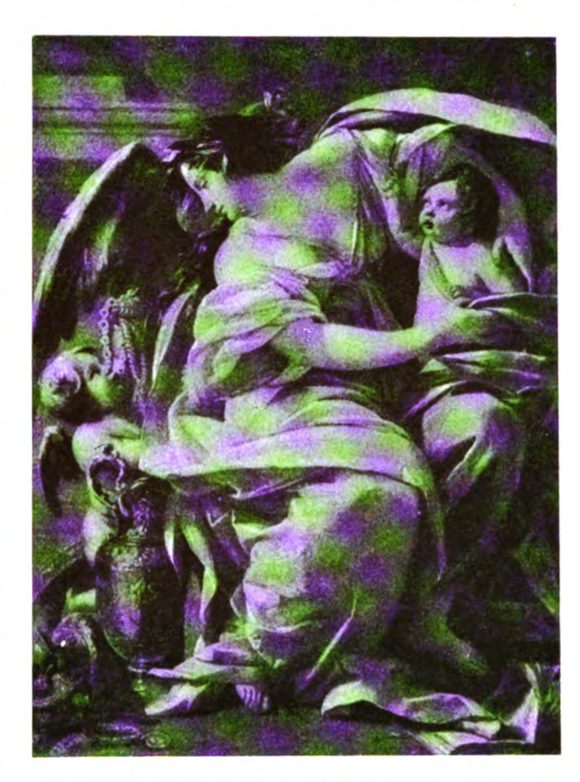


Abb. 217. Simon Vouet, Allégorie à la richesse. Paris, Louvre.

Simon Vouet wurde am 9. Januar 1590 als Sohn des verschollenen Malers Laurent Vouet geboren, der ihm den ersten Unterricht erteilte. Er war ein Wunderkind. Schon 1604 wurde er als Porträtist nach England berufen. 1608 war er wieder in Paris. 1611 begleitete er den französischen Gesandten Baron Harlay de Sancy nach Konstantinopel; dort malte er den Sultan. 1612 fuhr er nach Venedig, studierte Tizian, Veronese und Tintoretto. 1614 ging er nach Rom, wo er sich im Caravaggio-Kreise verankerte und um 1620 Bilder für San Francesco a Ripa, San Lorenzo in Lucina und die Certosa in Neapel schuf. 1621 arbeitete er in Genua, wo ihn die Dorias mit Bildnissen und Deckengemälden beschäftigten; er bereiste Mailand, Bologna und Mantua. 1624 hielt er sich wieder in Rom auf, wo er Marino porträtierte und Kardinal Barberini ihn förderte; er porträtierte ihn als Urban VIII. Im gleichen Jahre ernannte ihn die Accademia San Lucca in Rom zum Princeps und gewährte ihm Richelieu eine Jahrespension. Er heiratete die begabte und schöne italienische Malerin Virginia Arezzi und malte 1626 eine Anbetung des Kreuzes für Sankt Peter. 1627 wurde er gleichzeitig mit Jacques Blanchard und Claude Vignon nach Paris berufen. Er erhielt Wohnung im Louvre, ein hohes Gehalt und den Titel „erster königlicher Hofmaler". Zuerst schuf er Zeichnungen für Tapisserien, 1628 Bilder für Schloß Colombes. In den folgenden Jahren arbeitete er für Fourcy in Chessy en Brie, für den Marschall d'Effiat in Chilly, 1632—34 für Richelieu in Rueil und Richelieu, für Bullion in Wideville, 1634—40 für den Kanzler Séguier und für den Louvre, ferner für folgende Pariser Kirchen: Saint Eustache, Les Feuillants Saint-Honoré, les Carmélites, la Doctrine, L'Abbaye du Pont-aux-Dames, Saint-Louis des Jésuites, Notre-Dame, und die Pfarrkirche von Croissy la Carenne. Die meisten dieser Werke sind der Zeit zum Opfer gefallen. Die Ankunft Poussins in Paris im Jahre 1641 drängte Vouet in den Hintergrund, zumal der undankbare König durch das berühmte Wort: „Voilà Vouet bien attrapé" ihn taktlos verhöhnte. Vouet und seine Freunde wehrten sich und spannen jene Intrigen, die Poussin zur Rückkehr nach Italien bewogen. Nach dem Tode Ludwig XIII. und Richelieus verblaßte Vouets Stern mehr und mehr. Allerdings hat er 1644 noch für die Königin Witwe im Palais Royal und in Fontainebleau gearbeitet; aber er wurde nicht zur Mitbegründung der Akademie berufen und versuchte daher die alte Lukasgilde gegen sie auszuspielen. Am 30. Juni 1649 ist er gestorben. Gemälde von ihm finden sich in den Museen zu: Avignon, Berlin, Brüssel, Besançon, Braunschweig, Budapest, Cassel, Dijon, Dresden, Florenz, Grenoble, Leningrad, Lyon, Marseille, Mont-



Abb. 218. Simon Vouet. Madonna. Paris, Louvre.

pellier, Madrid, München, Nantes, Nîmes, Orléans, Paris, Rom, Schwerin, Toulouse, Turin, Valenciennes, Wien, Windsor.

Unter den römischen Schülern ist vor allem Valentin sean de Boullogne genannt, Le Valentin (1591 bis 1634) hervorzuheben. Er trat von Vouet zu Caravaggio über und ging so in ihm auf, daß man ihn eigentlich nicht unter Vouet, wie überhaupt nicht unter die französischen Maler registrieren dürfte, zumal er später keine Beziehungen zu seiner Heimat unterhielt und ganz zum Römer wurde. Cassiano del Pozzo, Francesco Barberini, Urban VIII. förderten ihn. Bilder von ihm in Aix, Amiens, Avignon, Besançon, Bonn, Dijon, Dresden, Karlsruhe, Köln, Leningrad, Lille, Madrid, Marseille, Montauban, Nantes, Narbonne, Neapel, Paris, Rom, Rouen, Tours, Valenciennes, Versailles, Wien.

Vier Schüler brachte Vouet aus Rom mit: Lhomme de Troyes; Dupuy d'Auvergue, Claude Meslin, gen. Lorrain, Jean Baptiste Viole, sowie seinen jüngeren Bruder Aubin Vouet (1595 bis 1641). Aubin malte für mehrere pariser Kirchen und Schlösser Bilder in Caravaggio-Manier. Gemälde von ihm in den Museen von Lyon, Paris, Nantes, Rennes, Rouen, Toulouse.

In seiner Pariser Werkstatt beschäftigte er außer seinen Brüdern eine Reihe von Flamen und in Italien erzogene Franzosen; darunter vornehmlich Joost van Egmont, auch Juste Egmont genannt (1601—1674), der später auch die Akademie mitbegründete. Frédéric Scalberge, Jacques Bellange, le Lorrain (1594 bis 1638), François Bellin (?—1661), der gelegentlich die Landschaften in Vouets Bildern malte, später peintre du Roy wurde und zusammen mit Pierre Patel (1605—1676), der zusammen mit Lebrun, Lesueur und Lahire arbeitete. Eigene Bilder von ihm finden sich in Besançon, Leningrad, Ludwigslust, Marseille, Nantes, Orléans und Paris. Vanboucle der in Vouets Bildern vielfältig die Früchte und Blumen gemalt haben soll, Jean Cotelle de Meaux (1607—1676), den Vouet für Deckenmalereien und Arabesken heranzog. Seine Tochter verheiratete sich mit Nicolas Soir. Schüler während seiner Pariser Zeit waren vor allem die großen Führer der französischen Malerei: Sebastien Bourdon, Charles Lebrun, Eustache Lesueur, Pierre Mignard d. Ae.; ferner Nicolas Chaperon siehe Seite 66, Michel Corneille I. (1601—1664), der Vouets Nichte heiratete, die Akademie mitbegründete und 1656 Rektor wurde. Bilder von ihm in Nantes, Tours und Pariser Kirchen, Noël Coypel (1628—1707), der später unter Lebrun arbeitete, 1663 Mitglied, 1664 Professor, 1690 Rektor und 1695 Direktor der Akademie wurde. 1672 wurde er zum Direktor der Akademie in Rom ernannt. Bilder von ihm in Angers, Besançon, Bordeaux, Bourges, Compiègne, Dijon, Fontainebleau, Genf, Graz, Madrid, Marseille, Monpellier, Paris, Perpignan, Poitiers, Rennes, Versailles. Michel Dorigny (1617—1665) heiratete eine Tochter Vouets, stach Vouets Bilder, ferner Bilder von Lesueur und Poussin, wurde 1664 Mitglied der Akademie, Nachahmungen Vouets von ihm im Louvre und im Schloß von Vincennes, später Peintre du Roy, Charles Alphonse Dufresnoy, siehe Seite 66, Laurent de Lahire (1606—1656) studierte die Fontainebleauer und trat dann vorübergehend in Vouets Atelier als Schüler ein. Bilder von ihm in mehreren Pariser Kirchen und in den Museen von Grenoble, Karlsruhe, Lyon, Marseille, Montpellier, Nantes, Orléans, Paris, Rouen, Valenciennes, Wien. Nicolas Pérelle (1631—1695), hauptsächlich durch Stiche nach Vouets Bildern bekannt. Bilder von ihm in Florenz, Marseille und Rennes. Gabriel Pérelle (1603—1677) durch Landschaften und Stiche bekannt. Ein Bild von ihm in Orléans. François Perrier, gen. Le Bourguignon (1590—1656). Er studierte anfangs unter Lanfranco, arbeitete in Rom, Lyon und Paris. Vouet beschäftigte ihn in Chilly. Bilder von ihm in Epinal, Lyon, Montauban, Paris, dekorative Arbeiten im Hotel Lambert und im Hotel Lavrillière (heute Banque de France). Charles



Abb. 219. Vouet, Arabesken aus dem alten Kabinett des Bains im Palais Royal.

Poërson (1609—1667) arbeitete für das Palais Royal, 1651 Mitglied der Akademie, ein Bild von ihm in der Sakristei von Notre-Dame; Henri Testelin (1616—1695), Mitbegründer, 1650 Sekretär der Akademie und einer ihrer Historiker, wanderte 1681 nach Holland aus. Louis Testelin (1615 bis 1665), malte mehrere Schlösser aus, Mitbegründer der Akademie. 1650 Professor, Bilder von ihm in Grenoble, Rennes, Rouen, Versailles. François Tortebat (1616—1690), heiratete Vouets Tochter und radierte zwischen 1664—1668 28 seiner Bilder, wurde 1663 Mitglied der Akademie und befreundete sich mit Roger de Piles. Bilder von ihm in Rennes und Versailles.

Aus Simon Vouets schnell und bedeutend aufsteigender Lebenslinie, aus der stolzen Reihe der Mäzene, der großen Zahl und unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Werke und besonders aus der vielgestaltigen Schar der Gehilfen, Schüler und Nachfolger ergibt sich seine überragende Führerstellung im Pariser Kunstleben zwischen 1627 und 1644. Sie war von anderer Art als diejenige Poussins. Poussin war, wie seine Briefe und kunsttheoretischen Aufsätze bezeugen, von tiefer Ethik erfüllt. Die Mitwelt nicht sonderlich achtend hatte er den ewigen Sinn künstlerischen Schaffens vor Augen. Vouet, von starkem Machtwillen durchdrungen, riß alle Einflußmöglichkeiten auf die Zeit an sich, beutete sie aus, um dauernd seine Wirkung auf die Gegenwart zu verbreitern. In dieser Lebens- und Arbeitsauffassung war er der unmittelbare Vorläufer Lebruns. Poussins Werte sind überzeitlich. Vouet und Lebrun haben nur für die eigene Epoche Bedeutung. Innerhalb dieser Einschränkung gebührt Vouet ein hoher — allerdings rein entwicklungsgeschichtlicher Rang. Er hat Flämisches und Italienisches in einer breiten aber leeren, reichen aber äußerlichen Formel so zusammengefaßt, daß bei aller Oberflächlichkeit in der Malerei endlich wieder ein französischer Charakter zu spüren war. Flämischem Einfluß unterlag er in frühen Pariser Jahren. Während seiner Hauptepoche als Hofmaler zeigten sich gelegentlich im Landschaftlichen flämische Einwirkungen. Allein sie blieben stets gering gegenüber dem Italienischen. Vornehmlich wird Vouets Kunst dadurch bestimmt, daß er den venezianischen, römischen und bolognesischen Zeitstil französierte. Im Gegensatz zu den Fontainebleauern führte er das üppige Körperideal des barocken Roms in Frankreich ein und griff, Italienern gleich, Mythen der Bibel und der Antike als Bildthemen auf. Darin folgte er den Spuren der Carracci und Guido Renis. Caravaggios dramatisches Hell-Dunkel bestimmte seine Farbengebung. In gesättigten Tönen sind seine römischen Bilder gehalten. Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde seine Palette leichter, durchsichtiger, schillernder. Oft hat er um breite, kräftige Frauen Gewänder in hellen, reich changierenden Farben gelegt. Ob er Susanna im Bade oder Maria mit dem Kinde



Abb. 220.
Charles Lebrun, Das Tischgebet. Paris Louvre.

malte, niemals sind die Körper in jener für die frühere und spätere französische Kunst traditionellen Schlankheit gebaut. Übergroß und überkräftig scheinen sie oft den Rahmen sprengen zu wollen. Französisch ist die Geschmeidigkeit der Körper, das spitze Kinn, der sinnliche Mund, die schlanke Nase, die wortbereite Gespanntheit aller Züge und das heitere Feuer der Farben. Die biblischen Motive sind in der Art Renis und Caravaggios komponiert; für Bilder aus der antiken Mythologie folgte er den Carraccis. Eigenes gab er in halbfigurigen Madonnenbildern: „Il n'était pas de maison considérable qui n'en fût ornée", berichtet Félibien. Persönlich ist er auch im Plafond für die Gartengrotte in Wideville, für die Sarazin die plastischen Arbeiten ausführte. Die Komposition ist locker und leicht, die Farben sprühen. Das Ganze, unabhängig von Italien, ist aus französischem Geist geschaffen und deutet auf Deckenmalereien des XVIII. Jahrhunderts hin.

Félibien nennt neben Vouet Jacques Blanchard (1600—1638) als Reorganisator der französischen Malerei. Auch er verdankte Italien fast alles. 1621 ging er nach Rom. 1624—1626 arbeitete er in Venedig, kehrte 1628 über Turin und Lyon zurück nach Paris und malte wie Vouet Szenen aus der antiken und biblischen Mythologie, Madonnen, Bildnisse, Wand- und Deckengemälde in Schlössern und Kapellen. Wie Vouet hat er sich als Schnellmaler selbst durch Überproduktion geschadet. Der französische Tizian — dieser stolze Beiname ist ihm von allen Historikern des XVIII. Jahrhunderts gegeben. Wie Félibien, de Piles und Sauval dazu kamen, ihn beharrlich so zu nennen, ist nicht erfindlich. Wenn es allein deshalb geschah, weil er wie Tizian viele weibliche Halbakte gemalt hat, so war die Ehrung übertrieben. Eklektisch sind seine Komposition und Farbengebung, die als Persönlichkeitsausdruck hinter denen Vouets zurückstehen. Er hat mit seinem größeren Zeitgenossen gemein, daß die meisten seiner Werke untergegangen sind. Bilder von ihm finden sich in den Museen von Bayeux, Cherbourg, Paris, Nantes, New-York, Rennes, Rouen, Toulouse und in Notre-Dame zu Paris.

Claude Vignon I (1593—1670) ist ebenfalls in Italien erzogen. Er ging 1618 nach Rom und wurde Caravaggios Schüler. Schon bei ihm hat er sich ausgezeichnet. Er und Jean Mosnier (1600—1650), der Freund Poussins, wurden nach ihrer Rückkehr nach Paris von Ludwig XIII. und Richelieu gelegentlich für künstlerische Aufgaben in der Provinz herangezogen (Chéverny en Blésois, Pamfou en Brie, Rennes, Chartres, Lyon, Vire, Torigny en Bessin, Nantes). Vignon, der wie Vouet und Blanchard von bedenklicher Fruchtbarkeit war, hat auch zahlreiche Pariser Kirchenaltäre gemalt und wurde mehrfach zu Kunstankäufen nach Italien und Spanien gesandt. Bilder von ihm bewahren die Museen von Grenoble, Lille, Lyon, Nantes, Rouen. Er hat das in

Italien Aufgenommene streng bewahrt und war auch in späteren Lebensjahren ein französischer Vertreter Caravaggios ohne dessen malerische Weichheit. Seine Zeichnung ist hart, seine Farbengebung schwer.

Noch tiefer tauchte Valentin in Caravaggio unter. Er war sein begabtester französischer Schüler und Nachfolger, der seine Themen mannigfach variierte. Durch sein „Martyrium des heiligen Processus und Martinian", das er wie Poussin das Erasmus-Martyrium für die Peterskirche malte, hatte er äußerliche Beziehungen zu seinem bedeutenderen Landsmann. Auch sein „Urteil Salomos" ergibt eine interessante Parallele zu Poussin. Valentin ist in diesem schönen Bild der treue Schüler Caravaggios, während Poussin zwanzig Jahre später das Thema im Geiste Raffaels behandelte. Sein Konzert im Louvre steht ganz im Banne seines großen Lehrers. Die gesättigten Farben klingen voll und warm.

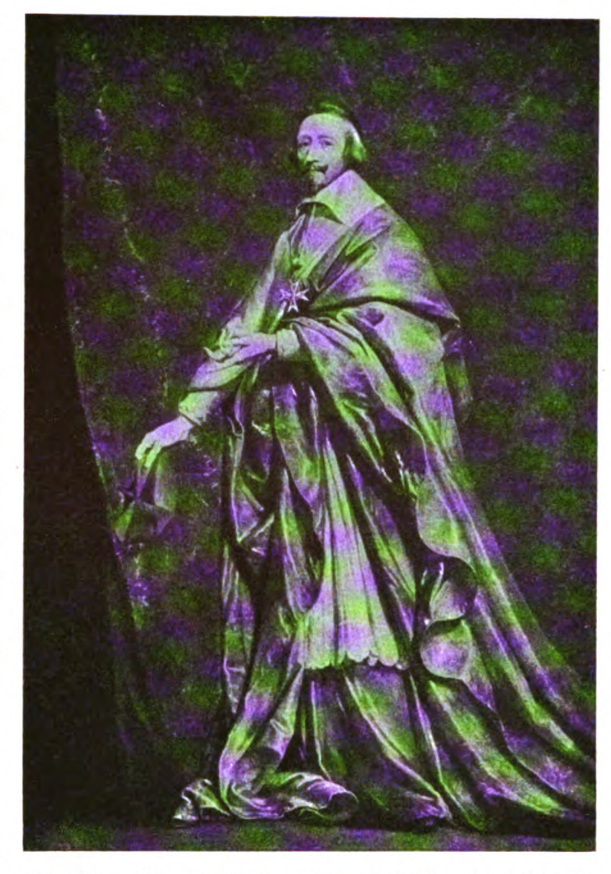


Abb. 221. Philippe de Champaigne, Richelieu. Paris Louvre.

Auch Jacques Courtois, gen. Le Bourguignon, italienisch Borgognone (1621—1676), der unter Guido Reni, Albani und Pietro da Cortona studierte und später unter den Einfluß von Salvator Rosa geriet, ist ganz in Italien aufgegangen. Seine Schlachtenbilder in Dresden, Epinal, Florenz, Leningrad, München, Paris u. a. O. haben nichts Französisches.

Unter den Schülern Vouets errangen vornehmlich François Perrier und Laurent Lahire eine äußerlich bedeutende Stellung. Sie haben, die Manier ihres Meisters fortsetzend, sich gelegentlich in der Provinz betätigt, besonders in der Grande Chartreuse in Grenoble. Laurent Lahire nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als er nicht vom König, sondern von den Jesuiten beschäftigt wurde. Er ist unter seinen Zeitgenossen einer der wenigen, die nicht nach Italien gingen. Infolgedessen ist seine Malerei spezifisch französisch. Er hat den schweren, üppigen Barockkörpern von Vouet und Blanchard jene leichten beweglichen Männer und Frauen gegenübergestellt, die früher und später typisch für französische Menschendarstellung sind. Seine „Anbetung der Hirten" in Rouen ist in dieser Beziehung typisch, in der Gesamtanlage nicht ohne Poussin denkbar. Leider ist Lahires Farbengebung bleich und klanglos. Leider ist auch er infolge der sich überstürzenden Aufträge zum Schnellmaler geworden. Trotzdem sind seine Bilder für die Zeit wichtig. Sie zeigen, wie die Franzosen den Italienismus allmählich überwanden, und nicht nur durch Poussin, sondern auch aus sich selbst heraus zu einem nationalen Stil gelangen. Lahires Bilder erfüllen besser als Vouets allzu italienische Form- und Farbengebung das Ideal, das den Gründern der Akademie vorschwebte, und an dessen Normierung durch Lahire auch die Jesuiten teil hatten.



Abb. 222. Philippe de Champaigne. Nonne vom Orden der hl. Brigitte auf dem Totenbett. Genf, Museum.

Eine Sonderstellung nahm in dieser vorakademischen Epoche Philippe de Champaigne ein. Er hat nichts mit Vouet und seiner Schule gemein, auch nicht mit Poussin, obwohl er in seiner Jugend als sein Ateliergenosse Duchesnes' ihm befreundet war. Philippe de Champaigne, aus Brüssel gebürtig, in Antwerpen erzogen, repräsentiert als Nordländer, der italienischen Boden niemals betrat, den Gegenpol des barocken Italienismus und wurde in Paris Vouets Rivale.

Philippe de Champaigne, auch Champagne genannt, wurde am 26. Mai 1602 in Brüssel geboren und starb am 12. August 1674. Er studierte zuerst unter zwei ganz unbekannten Malern in Antwerpen und arbeitete von 1621 an in Paris unter dem Landschaftsmaler Jacques Fouquières (1600—1659), einem ehemaligen Rubens-Mitarbeiter, der seit 1621 für Ludwig XIII. tätig war und auf Champaigne und Poussin einen gewissen Einfluß ausgeübt haben muß.

Nachdem Fouquières in Ungnade gefallen war, trat er zu Georges Lallemand über, arbeitete mit Poussin unter Nicolas Duchesnes für das Luxembourg-Palais, wurde 1628 nach dessen Tode zu seinem Nachfolger und heiratete Duchesnes' Tochter. Maria von Medici beauftragte ihn zusammen mit Lahire mit sieben Bildern für die Karmeliterkirche des Faubourg Saint Jacques und der rue Chapon. Ludwig XIII. und Richelieu beschäftigten ihn vielfältig als Porträtist und mit Altarbildern in Rueil und Richelieu. Bouthillier und sein Sohn Chavigny gaben ihm Aufträge für ihre Schlösser in Paris, Ponts und Caves en Champagne. Er malte Bilder für die Pariser Kirchen Notre-Dame, Sorbonne, Oratoire, les Filles du Calvaire, St. Honoré, St. Germain l'Auxerrois, St. Croix de la Bretonnerie, St. Séverin, St. Merri, St. Opportune, St. Cathérine du Val, die zum Teil nach seinem Aufenthalt in Port-Royal entstanden. 1638 starb seine Frau, bald darauf sein Sohn Claude. Diese Schicksale lösten Frömmigkeit in ihm aus, die ihn zu den Jansenisten führte. Er lebte längere Zeit in Port-Royal, brachte seine Töchter dahin und malte dort. Während dieses Aufenthaltes wandelte sich sein Wesen und seine Kunst. Er malte dort ein Abendmahl, seine Tochter Cathérine, Bischoff Jansenius, Bildnisse der Angelica, des Abbé von Saint Cyran, von Arrnaud, d'Andilly, des Herzogs von Roannais u. A. 1648 wurde auch er wichtig als Mitbegründer der Akademie, wurde 1655 Professor und Rektor und hat in den Sitzungen als strenger Theoretiker eine bedeutende Rolle gespielt. Für die Königin Anna von Österreich malte er Val de Grâce aus. Zahlreiche religiöse Entwürfe für Tapisserien stammen von ihm. Für Ludwig XIV. schmückte er im Alter das Schloß von Vincennes und die Tuilerien. Bilder von ihm in Abbeville, Aix, Alençon, Avignon, Basel, Berlin, Besançon, Bordeaux, Boston, Budapest, Brüssel, Caën, Chantilly, Danzig, Dessau, Dijon, Florenz, Genf, Grenoble, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Le Mans, Leningrad, London, Lützschena, Lyon, Madrid, Mainz, Metz, München, Narbonne, New-York, Paris, Pau, Quimper, Riga, Rouen, Toulouse, Troyes, Turin, Wien.

Sein Neffe Jean Baptiste de Champaigne (1631—1681) war sein Gehilfe und heiratete seine Nichte. Er wurde 1663 Mitglied, 1671 Professor der Akademie. 1674—1675 bereiste er Italien. Das Werk der beiden läßt sich schwer scheiden. Bilder von ihm in Brüssel, Nancy, London, Marseille, Rotterdam, Versailles. Schüler von Champaigne war Jacques Morin (1600—1650), Kupferstecher und Radierer, der 108 Platten nach seinem Lehrer gearbeitet hat, ferner der Graphiker Robert Nanteuil (1625—1678), der auch unter Abraham Bosse studierte; ein Portrait von Madame de Sévigné bei Comte de Lobespin in Paris.

Beginnen wir mit der Charakteristik des Künstlers als Landschafter, weil die wenigen Naturmotive ganz aus dem Rahmen seines übrigen Schaffens herausfallen. Nur vier Landschaften soll er gemalt haben. Das ist schwer zu begreifen, da die beiden erhaltenen, im Louvre verwahrten, Meisterwerke sind. Die Arbeiten sind offenbar in Port Royal entstanden; denn dort

haben sie einst einen Klostersaal geschmückt. Jedes Bild mißt 2,30 × 3,36, übertrifft also im Format die meisten Gemälde Poussins und Dughets und steht schon rein äußerlich einzigartig in der französischen Kunstgeschichte da. Ob ihn die beiden Poussins zu diesen Bildern angeregt haben, war bisher nicht festzustellen. Auffallend ist in Themenführung, Komposition und Farbengebung die Verwandtschaft mit Dughet, die Vorahnung Courbets. Es sind keine reinen Naturstücke, sondern Landschaften mit biblischer Staffage. Aber die kleinen Figuren verschwinden in einem groß gesehenen Naturausschnitt, der inbrünstig aufgenommen, in breiten Massen und lichtstarken, gesättigten Farben wiedergegeben ist. Dughet-Courbetsches saftiges Braun und Grün erfüllt sie. Da der Meister dieser Werke Italien nie sah, aber doch das Erdleben heroisch wie Dughet interpretiert hat, so werden wir durch Champaigne indirekt darauf hingewiesen, daß in den Landschaften Poussins und Dughets ein gut Teil nordischen Empfindens stecken muß.

Nie vorher, nie später hat Champaigne so frei, so locker, so durchglüht gemalt. Als Ferment zwischen diesen und den Werken der zweiten Periode kann allein die in Port Royal erlebte Frömmigkeit gelten, die der vom Schicksal Geschlagene auch auf die Natur übertrug. Für eine andere Deutung versagen die Quellen. Sie ist psychologisch glaubhaft; denn Champaignes Beziehungen zu den Jansenisten haben seiner ganzen Malerei stärkere, expressive Intensität gegeben.

Als Bildnismaler begann er, indem er Rubens und van Dyck ein Kompositionsschema entnahm, das unpersönlich, konventionell wirkt. Vielleicht fühlte er selbst die innere Leere dieser Arbeiten und half sich daher mit üppigen Genien, die Ludwig XIII. (Louvre) einen Lorbeerkranz aufs Haupt setzen, um dem König wenigstens äußerlich jene Größe zu verleihen, für deren künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten Champaigne damals noch die Mittel fehlten. Nach seiner inneren Wandlung verzichtete er auf solche Theaterrequisiten und ließ seine Helden in gemessener Selbstsicherheit und repräsentativer Würde auftreten. Sein Richelieu (Louvre) (Abb. 221) in dem reichen und breiten Faltenwurf seines Gewandes, ohne jede Pathetik der Gesten, mit intensiviertem Willensausdruck in den scharf geschnittenen Zügen ist das typische Bild eines durchgeistigen Diktators. Sein Selbstbildnis in Grenoble, ein schönes Gegenstück zu Poussins Selbstporträt, ist charakteristisch für das Standesbewußtsein adligen Künstlertums.

Die gleiche Entwicklung ist aus seinen religiösen Bildern abzulesen. Die ausladenden Gebärden der Frühzeit werden gedämpft und alle Kraft auf die Verinnerlichung der Gesichtszüge gelegt, die in den ersten Bildern noch flach und matt erscheinen. Anfangs übernahm er auch für biblische Motive flämische Kompositionsschemen. Die Formen sind plump, die Zeichnung ist hart, die Farben sind bunt. Gerade vor diesen Arbeiten versteht man den späteren Glaubenssatz des Malers, der unter den Akademikern einen berühmt gewordenen Streit hervorrief: „La couleur est un accident tout pur, la forme est la vérité.“ Nach seiner religiösen Läuterung wurde der Umriß in gewisser Weise noch strenger, herber und härter, gleichzeitig aber die Farbe auch weicher, voller, gesättigter, wurden Form und Ton mehr verwoben, das ganze Bild im Strich und in den Valeurs konzentrierter. Wenn neuerdings der Jesuitenabbé Henri Brémond auch zurückweist, daß Port Royal Champaigne umgeformt habe, so bleibt doch bestehen, was Sainte-Beuve, vor und nach ihm die meisten Franzosen, empfunden und ausgesprochen haben, daß das jansenistische Ethos die Malerei des Meisters vergeistigte. Champaigne wurde nicht etwa zum Frömmler, sondern wie Poussin durch die Kraft seiner Seele zum Frommsein vor Geburt, Leben und Tod geführt. Weil ein schweres Schicksal ihn gelehrt hatte, daß jeder Mensch zwischen Erwachen und Verwelken in sich das Christusschicksal noch einmal durchleben muß, wurde der Ausdruck der sterbenden Nonne in Genf, das Bildnis des Abbé von Saint Cyran in Grenoble, die Mutter Agnes und die Schwester Cathérine in Sainte-Suzanne (seine Tochter) im Louvre,



Abb. 223. Eustache Lesueur, Der Tod des hl. Bruno. Paris Louvre.

Johannes der Täufer in der Wüste in Grenoble so tief menschlich. Durch den Adel menschlichen Leidens prägte er diese schönen, der Erde abgewandten Köpfe in überkonfessioneller Weise. Jahrhunderte hindurch haben seine Bildnisse als Vorbilder für französische Porträtkunst gewirkt.

Auch Champaigne wurde mit Aufträgen überschüttet, auch er war unermüdlich tätig; aber er war von einem wachen Verantwortungsbewußtsein durchdrungen. Infolgedessen hat die Quantität der Aufgaben die Qualität seiner Bilder dauernd gesteigert. Er verschlampte nicht wie manche andere. Seine eiserne Natur blieb bis zur letzten Stunde sich selber treu.

Kein Wunder, daß dieser in sich feste Moralist als Theoretiker streng dachte und formulierte. Freund und Feind gegenüber war er gleichmäßig unbestechlich. An dem von ihm so hochgeschätzten Nicolas Poussin, mit dem ihn überdies Jugenderinnerungen verbanden, hat er 1668 in der Akademie scharfe Kritik geübt, die durch die Autorität seines Namens die weitesten Kreise zog. Er hat an gleicher Stelle den ersten Angriff gegen seinen Freund Lebrun unternommen und damit den Kampf der Poussinisten gegen die Rubenisten entfesselt. So begreiflich es ist, daß der herbe Champaigne unter den Malern zum ersten Vorkämpfer der starren akademischen Doktrin wurde, so bedenklich und gefährlich wurde sein engherziger, autoritativer Absolutismus für die französische Kunstpolitik.

Bevor wir uns der Geschichte der Akademie und ihrer Kämpfe zuwenden, muß noch eines Künstlers gedacht werden, der als religiöser Maler zu Philippe de Champaigne in einer gewissen Parallele steht: Eustache Lesueur, vielfältig der französische Raffael genannt.

Eustache Lesueur wurde am 19. November 1616 in Paris geboren und starb daselbst am 30. April 1655. Im Gegensatz zu Champaigne hat er keine öffentliche Rolle gespielt. Inmitten des turbulenten Paris lebte er still für sich und seine Familie. In diesem Sinne ist er Antipode von Vouet, Blanchard, Lebrun. Er mied die Beziehungen zu offiziellen Persönlichkeiten. Er entstammte einfachen Kreisen, trat gegen 1630 bei Vouet als Schüler ein und wurde bald einer seiner nächsten und treuesten Gehilfen. Sein erster Biograph Guillet de Saint-Georges behauptet: „Il n'a jamais voulu aller à Rome." Jedenfalls ist er nicht dem Zuge der Zeit nach dem Süden gefolgt; wahrscheinlich aber nur aus Mangel an Mitteln. Schon unter Vouet begeisterte ihn Raffael. Ihm hat er im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen sein kurzes Leben lang nachgestrebt. Bald gewann Raffael mehr Gewalt über ihn als sein Lehrer. Er suchte in ganz Paris nach Gemälden der italienischen Meister des XVI. Jahrhunderts und bildete sich an ihnen. Er soll Poussin verehrt haben. Allein, alle Anekdoten über ihre persönlichen Beziehungen in den Jahren 1640—1641 sind unbewiesen. 1648 trat er im Gegensatz zu Vouet aus der Akademie Saint-Luc aus und schloß sich den Künstlern an, die die Académie royale de peinture et de sculpture gründeten. Bald darauf wurde er zum Peintre du Roi ernannt. Seine drei Brüder Pierre, Philippe und Antoine wurden seine Gehilfen, Patel malte die Landschaften in seinen Bildern. Der eifersüchtige Lebrun versuchte nach Lesueurs Tode sein Gesamtschaffen zu

unterdrücken, indem er vor allen Dingen die Bilderfolge des heiligen Bruno an sich nahm unter dem Vorwand, sie zu schützen. Jedenfalls ist nach seinem Tode Lesueurs Werk mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden, so daß Raum für apokryphe Legenden wurde. Sie haben unentwirrbaren Umfang angenommen, als im XIX. Jahrhundert ein Musiker Lesueur sich als Nachkomme des Malers ausgab und die früheren Legenden geschäftig weiterspann. Sein letzter Biograph Gabriel Rouchès hat in seinem liebevollen Buch Dichtung und Wahrheit streng voneinander zu scheiden versucht. Bilder von Lesueur in Aix, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Caën, Cherbourg, Grenoble, Le Mans, Leningrad, London, Lyon, Marseille, Montauban, München, Nantes, Nîmes, Paris, Rennes, Rouen, Schleisheim, Toulouse, Tours, Troyes und in Pariser Kirchen, sowie im Hotel Lambert daselbst.


Abb. 224. Eustache Lesueur, Die drei Musen. Paris Louvre.

Der Lesueur-Saal im Louvre, der die zwischen 1645 und 1648 für das cloître des Petits Chartreux gemalten zweiundzwanzig Bilder enthält, die Guiffrey und Jamot besonders liebevoll geordnet haben, ist immer leer. Die Besucher tun unrecht, hier nicht zu verweilen; denn Lesueur, wie auch Champaigne, sind neben Poussin, Lenain und Claude Lorrain Führer der französischen Kunst. Ihre Malerei ist für die Erfassung des französischen Geistes um 1650 von grundsätzlicher Bedeutung. Aber noch ein anderes Symptom ist wichtig. Ihre Bilder drangen, wie sich aus den Listen der Museen ihrer Biographien ergibt, nur ausnahmsweise über die französischen Landesgrenzen. Sie erzielen auf außerfranzösischen Kunstmärkten keine Preise. Das alles besagt, daß ihr Bildstil in irgendeiner Weise die außerfranzösische Welt nicht trifft; gerade so, wie der Fremde unberührt und gelangweilt vor den akademisch-klassizistischen Bildern Poussins (z. B. die Ehebrecherin) steht. Diese Kunst ist, wie etwa diejenige von Schwind und Spitzweg, national begrenzt. Während die in Frankreich geschaffene akademische Doktrin, Disziplin und Organisation die Welt eroberte, fehlte der auf diesen Prinzipien im Ursprungslande aufgebauten Kunst die internationale Durchschlagskraft. Das liegt nicht an den Lehr- und Leitsätzen der Akademie selbst, sondern an dem gespannten Eroberungswillen der Kunstpolitiker und ihrer Theoretiker und an dem ununterbrochenen Erwägen, wie der große Weltsieg erfochten werden könnte. Dieses Sinnen und Rechnen ergab sich aus der rationalistischen Einstellung des ganzen Frankreichs der damaligen Zeit. Man wäre vielleicht im kleinlichen Tüfteln und Spintisieren ganz stecken geblieben, wenn nicht die rationalistische Weltschau durch die reiche produktive Kraft eines René Descartes angetrieben worden wäre. Dieser große Denker hat um die Mitte des XVII. Jahrhunderts das geistige Frankreich geformt. Er kam zur rechten Stunde. Das ganze Land, läßt sich wohl sagen, war bereit, ihn zu empfangen, aufzunehmen und zu verarbeiten. Heinrich IV. und Richelieu hatten ihm staatsmännisch vorgearbeitet, Malherbe in der Dichtkunst, die italienischen Kunsttheoretiker — die durch die Beziehungen zwischen Rom, Bologna und Paris in Frank-



Abb. 225. Eustache Lesueur, Venus zeigt Amor den Göttern. Paris Louvre.

reich eingeführt wurden — in der bildenden Kunst. Weit über die Fachphilosophie hinaus hat René Descartes Bedeutung. Oft ist sein Einfluß nicht greifbar, aber er hat die Atmosphäre geschaffen, sowohl für Poussins Kunstwollen als auch für seine rein akademische Stilepoche, für Vouets Werkstattorganisation und für Champaignes strenges Ethos. Er wirkte hemmend auf die franziskanische Lyrik eines Lesueur und führte auch diesen Maler in die kühle Luft akademischen Rechnens. Hat der Cartesianismus verhindert, daß die Zeit von der Gegenreformation überschwemmt wurde, so wird andererseits durch die hell aufleuchtende und in die Breite wirkende Stellung von Descartes und Pascal allzu häufig vergessen, daß auch das rationalistische Zeitalter durchtränkt ist von Religiosität, christlicher Mystik und christlichen Allegorien. Auf die Bedeutung des Jansenismus und seinen künstlerischen Gestalter ist hingewiesen. Wie bedeutend und in alle geistigen Gebiete weit verzweigt die Wirkung der Jesuiten war, hat Abbé Henri Brémond kürzlich in einem zehnbändigen Werk über religiöse Empfinden und die religiöse Literatur im XVII. und XVIII. Jahrhundert dargestellt. Vouet, Blanchard, Stella, Lahire und Lesueur haben den Geist der Jesuiten künstlerisch geprägt. Unter diesen Malern vertritt Lesueur den Kreis von Saint-Sulpice. Damit soll nicht gesagt werden, daß allein in ihren biblischen Motiven die Künstler — und im besonderen Lesueur — den Jesuitengeist spiegelten, sie taten es auch in ihren Darstellungen aus der antiken Mythologie. Gerade, wenn man Brémonds Geschichte der christlichen Literatur liest, gewinnt man ein eindrucksvolles Bild von der Weltfreudigkeit der Jesuiten, von ihrer Achtung vor der Tradition der antiken Kultur. Es besteht also Einheit zwischen den profanen und religiösen Bildern Lesueurs. Da gerade in dieser Malerei sich der Geist der Gegenreformation in Frankreich manifestiert, darf auch die Kunst eines Lesueur nicht als eklektisch abgetan werden.

Lesueur begann, wie die meisten seiner Zeitgenossen, mit Motiven aus der antiken Mythologie. In seinem Frühbild in Rouen finden wir auch den üppigen breiten Frauentypus Vouets und eine Art venezianischer Farbengebung, wie sein Meister sie lehrte, aber „il s'est fait considérer pour avoir quitté de bonne heure la manière de son maître", wie Charles Perrault berichtet. Schon

in der Réunion d'amis (Louvre) sind die Körper kleiner, schmaler, zarter — französischer. Nicht aus erwachtem Rasseinstinkt, sondern in Anlehnung an das Studium Raffaels. Der junge Künstler hat sich im Kreise seiner Freunde vor der Staffelei stehend dargestellt. Ein Motiv, das in so unpathetischer Art erst im 19. Jahrhundert von Fromentin und Courbet wieder aufgenommen wurde. Leider das einzige Dokument seiner Porträtkunst. Jahre hindurch war er mit Bilderfolgen für das Hotel Lambert beschäftigt. Hermann von Swanefeld, Pierre Patel, François Perrier, Jean François Romanelli halfen ihm. In diesen Arbeiten erweist sich die wachsende Bedeutung Raffaels für ihn. Die zwischen Wolken schwebenden Genien, die Musen und Amoretten zeigen in den Proportionen, im Gesichtsschnitt, in der Fassung der Augen, in der Form der Nase das Vorbild des Italieners. Vielleicht hat Poussin mit auf ihre Gestaltung eingewirkt; jedenfalls ist ihr aus der Antike abgeleiteter Typus demjenigen Poussins verwandt. Daraus können wir, über diese beiden Maler hinaus, auf ein französisches Zeitideal schließen. Lesueurs Umriß ist matter; seine Farben sind ungesättigter und lichtschwächer. Der bleiche Farbton seiner Bilder hemmt ihre Wirkung. Vierzehn der für das Hotel Lambert geschaffenen Bilder hängen heute im Louvre; darunter auch die Huldigungen an Amor.

Das Liebeskabinett im Hotel Lambert war für die Mitte des XVII. Jahrhunderts ein typischer Raum. Die Wandbilder von Romanelli und Perrier, in das Getäfel eingelassen, stellen die Äneassage dar. Lesueur malte über dem Kamin und an der Decke die Geburt der Liebe, Amor vor Jupiter, Ceres verteidigt Amor, Amor beherrscht den Olymp und Amor entflieht dem Zorn Jupiters.

Die Arbeiten, die der Künstler für Lambert de Thorigny schuf, hatten so großen Erfolg, daß ihm viele Aufträge zuströmten. Er fügte dem ersten: „Traum des Polyphilus" sieben weitere Bilder hinzu, die seiner schwärmenden Natur besonders gelangen. Laplanche und Conans haben sie zu Tapisserien verarbeitet. Lecamus, der Direktor der Bauten, Fieulet, der Schatzmeister, de Nouveau, der Leiter der Post, Herr de Chambray und hohe Damen der Gesellschaft stellten ihm Aufgaben. Teils forderten sie wie Thorigny Raumschmuck mit Szenen aus der Antike, teils biblische Motive. Lesueur hat also nicht zuerst profane und dann religiöse Bilder, sondern beide Themen durcheinander gemalt. Daraus ergibt sich zwangsläufig die Einheit seines Gesamtwerkes. Die Darstellung aus dem neuen Testament spiegeln das religiöse Empfinden Frankreichs um 1650: „une félicité tempérée d'humilité et une foi dont la joie rayonnante se voile de larmes très douces. Voilà ce que dit l'art simple et profond d'un Lesueur. Et voilà ce que surtout était incapable de lui apprendre"; so sagt Rocheblave.

Folgende Pariser Kirchen ließen Altarbilder von ihm malen: Saint-Etienne-du Mont. Saint-Germain-l'Auxerrois, les Capucins de la rue Saint-Honoré, le Séminaire de Saint-Sulpice et Saint-Gervais. Auch für Kirchen und Kapellen in der Umgebung von Paris arbeitete Lesueur mehrfach. Dieses Feld seiner Tätigkeit wurde durch 22 Bilder für die Karthäuserkirche zu Paris aus dem Leben des heiligen Bruno gekrönt, die heute im Louvre hängen.

Der heilige Bruno ist ein Lieblingsheiliger des XVII. Jahrhunderts. Crespi, Pocceti, Guercino haben ihn in Italien verherrlicht; Carducho, Ribalta und Zurbaran in Spanien. Simon Vouet malte für San Martino in Neapel einen betenden Bruno, Lesueur machte ihn durch seinen Bilderzyklus in Frankreich populär. Perrier, Jouvenet, Charles de la Fosse, Jean Bernard Restout, Le Clerc folgten ihm darin, nicht immer aus eigenem Antrieb. Die Karthäuser forderten für ihre 189 französischen Klöster immer neue Darstellungen des Gründers ihres Ordens.

Viele dieser Altargemälde sind der Zeit zum Opfer gefallen. Um manche mag es nicht schade sein. Daß Lesueurs Folge sich erhalten hat, ist gut; sie ist nicht nur ein religionsgeschichtliches



Denkmal, sondern das lebende Bekenntnis eines Künstlers, der die ethische Weltschau des Heiligen in sich selber trug. Die Natur Lesueurs hatte kein Verständnis für sittenlose Ausschweifungen. Er liebte Ordnung, Einfachheit, Einsiedlertum und hat das Leben des Bruno aus Köln als Spiegelbild des besten Menschen empfunden. Die Predigergestalt entsprach auch dem französischen Tugendideal der Zeit. Also, durch sich selbst, durch die Atmosphäre seiner Zeit wurde Lesueur in dieser Arbeit bestätigt. Darum ist sie ihm besonders gelungen.

Freier steht der Maler hier Raffael gegenüber. Die Komposition aller Bilder ist leicht und locker. Die Mittelachse ist unbetont. Die Hauptakzente liegen, dem Geist des Barock entsprechend, stets auf einer Seite. Jede äußere Pathetik ist vermieden. Keine ausladenden Gesten, keine aufgerissenen Gesichter. Ist aber einmal, wie auf Brunos Tod, ein Gesichtsausdruck von expressiver Gewalt dargestellt, so ist er verinnerlicht wie bei Zurbarán, so sind die erhobenen Arme, die gespreizten Finger schwer von Gefühl; in dem niedergesunkenen Mönch zittert Erschütterung. Die Köpfe sind poussinesk. Damit soll nichts von Gleichheit oder Nachahmung, sondern nur gesagt werden, daß Lesueur auf dieselbe Weise wie Poussin zu seinem Körperideal kam. Poussins Zeichnung ist strenger, durchgefühlter, seine Palette ist saftiger. Der bleiche Gesamtton, die Klanglosigkeit der Farben erschwert den Genuß der Bilder. Einmal, im Tod des heiligen Bruno, hat ihn ein magisches Lichterlebnis über sich selbst hinausgeführt; aber man darf, will man den genossenen Eindruck nicht trüben, auch vor diesem Bild nicht etwa an Rembrandt denken — dann würde Lesueur plötzlich nur preziös, klein, miniaturhaft wirken. Die Bilder aus der gleichen Zeit sind in der Qualität verschieden. Die Schönheit der „Auferstehung in Saint Roch" kann nur empfunden werden, wenn man jede Erinnerung an die großen und tiefen Temperamente der Kunst ausschaltet. Es ist ein rein französisches Bild. Auch „Jesus bei Martha und Maria" (München) kann kaum gerecht bewertet werden, wenn man, erfüllt von Tizian oder Rubens, vor das Werk tritt. Diese franziskanische Vision ist allein aus dem Geiste Frankreichs heraus zu verstehen. Selbst wenn Lesueur einmal, wie in der „Darstellung des Tempels", in Marseille ins Barocke gleitet, darf man dieses Flötenkonzert nicht an Caravaggios, Riberas oder Guercinos orchestraler Polyphonie messen; sonst wird es zugedeckt.

Aus diesen dialektischen Antithesen möge der Leser selbst sich die Grenzen der Lesueurschen Kunst konstruieren. Er ziehe sie jedoch innerhalb der französischen Malerei nicht zu eng und vergesse nicht, daß Lesueur für die religiöse Malerei Frankreichs vorbildlich geblieben ist, daß Argenville, Caylus, Piles, Papillon de la Ferté Lesueur in der Entwicklungsgeschichte einen hohen Rang zubilligten, daß David und Ingres ihn „göttlich" nannten, David d'Angers ihn zwischen Poussin und David stellte, daß Delacroix ihn bewunderte und alle französischen Kunstgeschichtler der Neuzeit Lesueur unter die führenden Meister des XVII. Jahrhunderts einreihen.

3. Kunst als Lebensstil.

Aus den biographischen Angaben innerhalb der Pariser Entwicklungsgeschichte ergibt sich, daß im XVII. Jahrhundert in Frankreich wie in allen großen Kunstepochen Künstlerdynastien entstanden. Geschwister arbeiteten mehrfach zusammen. Die Begabung vererbte sich häufig vom Vater auf den Sohn, den Neffen oder Enkel. Ganze Geschlechter gingen im Dienst an der Kunst auf. Charakteristisch in diesem Sinne sind die Lenains. Drei Brüder der gleichen Familie waren Maler, zum Teil sogar in Werkstattgemeinschaft. Aubin Vouet schloß sich seinem Bruder an. Sogar ein dritter Bruder (Claude) wird als Gehilfe des vielbeschäftigten Meisters genannt.



Philippe de Champaigne zog sich einen Neffen als Mitarbeiter heran. Poussin beflügelte das Talent seines Schwagers. Die Boullogne, Stella, Pérelle, Vignon, Mignard, Audran, Coypel, Allegrain u. a. waren Generationen hindurch künstlerisch tätig.

Nicht immer wurde die Begabung für Staffeleimalerei in gleicher Weise weitergegeben. Zuweilen wurde der Sohn eines Malers Glas- oder Teppichmaler, Stecker oder Ornamentiker. Für alle Talente bot die künstlerisch anspruchsvolle Zeit ausreichende Beschäftigung. Wie in jeder, alles umfassenden Kunstperiode war auch im XVII. Jahrhundert der Aufgabenkreis uferlos.

Nachdem Jacques Callot in den ersten Jahrzehnten des klassischen Zeitalters die Radierung erneuert hatte, fand er in dem Neffen seines Verlegers Israel Sylvestre (1621—1691), der ebenfalls aus Nancy stammte, einen Nachfolger. Er studierte unter Callots Freund Israel Henriet (1590—1661), folgte dem Zug der Zeit nach Italien, wo er von 1640—1653 lebte, und wurde später Mitglied der Akademie. Er hat sich durch radierte Veduten aus Italien und Frankreich einen Namen gemacht. Gabriel (1603—1677), Nicolas (1631—?), Adam (1640—1695) Pérelle waren Stecher der Vouet-Schule. Sylvestre und Adam Pérelle haben auch einige Bilder im Zeitgeschmack gemalt, ebenso wie Abraham Bosse (1602—1676), der mit seinen fünfzehnhundert Blättern fruchtbarste Stecher in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Auch als Theoretiker spielte er eine Rolle. Seine Typen-, Trachten- und Sittenbilder der Zeit auf Titelblättern und in Buchillustrationen bieten eine Synthese aus Callot und Lenain. Technisch setzte er ohne persönliche Note Swanenburgs lineare Grabstichelmanier fort. Seine Bedeutung liegt mehr im Quantitativen als in der Qualität, mehr im Kulturgeschichtlichen als im Künstlerischen; vor allem hat er mit unermüdlichem Fleiß die graphischen Künste popularisiert. Neben Bosse entfaltete Vouets Schule eine umfangreiche graphische Tätigkeit. Vouet selbst hat 1633 nur eine einzige Radierung „Die Madonna mit dem Sperling" geschaffen; aber seine Gehilfen und Schüler, vornehmlich Dorigny, Perrier, Tortebat, Vignon, haben sich vielfach schwarz-weiß betätigt. Die graphischen Arbeiten der Pariser ergänzten die französischen Römlinge. Poussin selbst allerdings hat nur einige Titelentwürfe gezeichnet, die nicht er, sondern Claude Mellan stach. Radiert hat er niemals. Aber Gaspard Dughet radierte mehrere Landschaften, und sein Bruder Jean Dughet (1614 bis 1676) schuf viele Stiche nach Bildern seines großen Lehrers, wie überhaupt der ganze Poussinkreis durch Stiche nach seinen Gemälden viel für die Verbreitung seiner Kunst getan hat. Unter den in Rom lebenden Franzosen war Claude Lorrain der bedeutendste Graphiker. Kompositionell entsprachen die Radierungen den Bildern: Zu beiden Seiten antike oder Renaissancebauten und in der Mitte in mattem Grau mit mannigfachen Zwischentönen eine im Licht zitternde Wasserfläche, oder links und rechts breite Baumkulissen und dazwischen welliges Terrain in kühler Nebelatmosphäre mit Hügeln oder Bergen vor dem Horizont. Claude Lorrain soll schon in frühester Jugend durch Callot zum Radieren angeregt worden sein und hat sich daher wohl eine besondere Fähigkeit im Ätzen aneignen können, so daß er seine Blätter nur selten mit dem Grabstichel zu überarbeiten brauchte. Während die Stiche nach Poussins Bildern in Paris bewundernd von Hand zu Hand gingen, hat Claude als Radierer zu Lebzeiten in Frankreich kaum gewirkt. Nachfolger fand er vornehmlich unter Italienern und Holländern. Das ergab sich zwangsläufig aus der Gesamtentwicklung des Pariser Kunstgeschmacks. Claudes schwärmende Romantik mußte in dem damaligen Frankreich hinter der klaren, bestimmten, feinen und geistreichen Stechkunst Claude Mellans zurücktreten. Er ist der große Graphiker des klassischen Zeitalters. Claude Mellan wurde 1598 in Abbeville geboren und starb 1688 in hohem Alter in Paris. Er lernte zuerst unter dem Rubensschüler Michel Lasne (1596 — 1667) und ging dann zu Vouet über. In seiner Werkstatt fühlte er sich in die Stechkunst der zeitgenössischen Italiener ein und hat aus ihnen

heraus seine technischen Neuerungen entwickelt. Im Gegensatz zu der allgemeinen Kreuzschraffierung modellierte er in parallel gelagerten, in den Schatten anschwellenden Linien, so daß sich die Formen aus verschieden gerichteten Parallelschichtungen aufbauen. Diese Technik führte zu kühler Helligkeit und durchsichtiger Klarheit. Man glaubt, Mellans Köpfe sind im Sonnenschein aufgenommen. Da im hellsten Licht die Schraffierung aussetzt und das Papier durch seine Weiße wirkt, sind die Bildnisse lebendig wie Freilichtporträts. Claude Mellan erfaßte die führenden Persönlichkeiten seiner Zeit, Ludwig XIII., die Königin, Marschall de Crécy, Richelieu, Gassendi u. a. mit eindringender Schärfe und stellte sie mit geöffneten Lippen, leuchtenden Augen so dar, daß Momentanes und Typisches gleichmäßig zum Ausdruck kommt. Diese Blätter eigneten sich vortrefflich, die hellen Räume der Zeit zu beleben. Seine Titelblätter wie diejenigen nach Poussins Entwürfen zu Virgil und zur Bibel sind wie seine Bildnisse leicht und klar, entsprechen gleichzeitig dem antikisch-klassizistisch-akademischen Geschmack der Zeit. Mellan machte Schule. Die Porträtisten Jean Morin (1600—1666), Robert Nanteuil (1618 bis 1678) folgten ihm in Technik und Auffassung. Nanteuil hat zusammen mit zahlreichen Gehilfen in weicher und schmiegsamer Art auch das Pastellbildnis gepflegt und über zweihundert Zeitgenossen porträtiert. Während der jüngere Mellan seine Modelle noch zwanglos darstellte, verlieh ihnen Nanteuil, schon mitten im großen Zeitalter aufgewachsen, die Attitüde repräsentativer Würde und Größe.

Um die Mitte des Jahrhunderts wurde dieser Stil Allgemeingut. Wie in der Graphik neben dem Bildnis und der Landschaft auch die antiken und biblischen Motive, die die Zeit in der Dichtung, im Theater, in der Malerei und in der Skulptur forderte, mehr und mehr Bedeutung gewannen, so haben auch die Teppichwirker, die die großen und hellen Räume zu schmücken hatten, die gleichen Themen verarbeitet. So eng war die Verbindung aller Künste, daß auch auf Gobelins Szenen aus Guarinis „Pastor Fido", den die meisten Maler lasen, auftauchten. Fast alle Maler, Vouet, Lahire, Bourdon, Champaigne, Lesueur u. a., haben Teppiche entworfen. Poussin ist auch auf diesem Gebiete nur indirekt vertreten. Er hat keine Cartons gezeichnet, aber seine „sieben Sakramente", seine „Auffindung Mosis" und andere Bilder haben die Pariser verteppicht.

Schon Heinrich IV. unternahm viel zur Hebung der Weberei. Er betraute de Fourcy mit der Leitung der französischen Kunstindustrie und berief eine Reihe flämischer Künstler, unter ihnen vornehmlich Frans van den Planken = François de la Planche (?—1627) und Marc de Coomans. Unter ihnen nahmen die Louvrewerkstätten, die von den Brüdern Gobelin gegründete Manufaktur in Paris und die seit dem XIV. Jahrhundert bestehenden Ateliers in Aubusson einen großen Aufschwung. Ihnen folgten bald die Institute in Tours, gegründet 1613, von 1616 an Felletin, von 1629 an Reims, von 1658—1662 die kurze Blütezeit von Maincy in Paris. Nach dem Tode von François gründete Raphael de la Planche eine neue Wirkerei in Faubourg St. Germain. 1664 wurde die Gobelinmanufaktur durch Colbert reorganisiert und 1667 unter Lebrun ein königliches Institut.

Aber Graphik, Buchkunst, Bindegewerbe und Teppichwirkerei waren nur einzelne Betätigungsfelder innerhalb des Gesamtkunstwerkes, das die Zeit suchte und in einigen Schlössern und vielen Privatpalästen verwirklicht hat. Architekten, Bildhauer und -Schnitzer, Stukkateure, Möbelschreiner, Seiden- und Tuchweber, Glasbläser, Keramiker, Ornamentenzeichner und Buchbinder wirkten mit den übrigen Künstlern zusammen, um den Häusern innen und außen, allen Gebrauchs- und Ziergegenständen, der Kleidung der Menschen jene Einheitlichkeit zu geben, die den König umrahmen sollte, die Richelieu, Colbert und Mazarin im Namen des Herrschers befahlen, die die Zeremonienmeister, den Roi soleil hochheraushebend, abstufend gliederten.

Kunst wurde zum Lebensstil. Künstlerische Erfindungs- und Einordnungsgabe wurden Maßstab für den Wert des einzelnen. Der Geistreichste wurde am höchsten gefeiert; aber gleichzeitig wurde auch von ihm gefordert, daß er sich dem Stil der Zeit einfügte. Zügellose Freiheitsausbrüche lehnte das Frankreich des XVII. Jahrhunderts ab. Das klassische Zeitalter huldigte nur dem, der seinen Geist niemals über die Grenzen des Gesetzes hinausgreifen ließ, der sich stets seiner repräsentativen Pflichten bewußt war, der nicht einen Augenblick vergaß, was das Gefolge seinem König schuldig ist.

Das Mittelalter blühte unter einem irrationalen Gottesbegriff, der Klassizismus diente einem rationalen Monarchenbegriff. Der Mensch war wieder Mittelpunkt des Lebens und der Kunst. Er fühlte sich als Herrscher der Welt und prägte alle künstlerischen Formen zur Verherrlichung des Erdlebens um. In diesem Sinne steht das klassizistische Schloß, das herrlichste Gesamtkunstwerk der Zeit, repräsentativ der gotischen Kathedrale gegenüber. Wie in der mittelalterlichen Kirche zu Orgeltönen Mysterienspiele aufgeführt wurden, so klangen durch die hell heiteren Säle des Hotel Lambert die schrittfesten Alexandriner von Corneille und die weltfrohe Musik der neuen Oper.

Der König und seine Paladine stellten Wächter auf, die die Einheitlichkeit des künstlerischen Ganzen überwachen mußten, die den Befehl hatten, jeden Mißton im Namen des absoluten Herrschers zu ahnden. Diese Wächter waren die hohen Herren, die sich in der Würde von Akademikern blähten.

4. Die Akademie.

Was an Positivem über die Bedeutung der Akademie zu sagen war, ist in den letzten Sätzen des vorigen Abschnitts zusammengedrängt. Auch in früheren Kapiteln finden sich verstreute Bemerkungen über den Wert der akademischen Disziplin. Ihr ist in vieler Beziehung die beneidenswerte Weltstellung der französischen Kunst vom XVII. Jahrhundert an zu danken. Wenn wir uns aber jetzt vom Allgemeinen dem Besonderen zuwenden, nach der äußeren Auswirkung der Akademie ihre innere Struktur, ihre Grundsätze, ihre abgegebenen Urteile und theoretischen Auseinandersetzungen betrachten, so kommen wir zu ganz anderen Ergebnissen. Aus dem Aufbau und der Entwicklungsgeschichte der Akademie werden sich allerdings kaum neue Schlußfolgerungen ergeben; höchstens wird jedem klarer werden, warum das akademische Prinzip auch heute noch wie ein Alp auf der gesamten europäischen Kunstproduktion lastet.

Auch wenn hier nur die Malerei behandelt wird, muß daran erinnert werden, daß im Jahre 1635 die Académie française gegründet und mit Chapelains engherziger und professoraler Kritik des Cid sowie seiner Formulierung des Gesetzes der drei Einheiten eröffnet wurde; denn dadurch wird verständlich, daß schon lange vor der offiziellen Errichtung der „Académie royale de peinture et de sculpture“ am 20. Januar 1648 der akademische Geist in allen führenden Schichten Frankreichs, Richtung bestimmendes Übergewicht hatte. Die kulturpolitischen Gesichtspunkte, nach denen die herrschenden und organisierenden Persönlichkeiten in diesem Sinne dachten und handelten, wurden klar gestellt. Von unten betrachtet ergab sich die Gründung der Akademie aus einer seltsamen Verwirrung der sozialen Zustände und aus Mißdeutungen alter Ideen.

Seit Jahrhunderten waren alle, die sich auf irgendeinem Gebiet der Malerei im weitesten Sinne des Wortes betätigten, in einer Zunft zusammengeschlossen, die den Auftraggebern gegenüber eine Monopolstellung hatte, die ihren Mitgliedern Rechte verlieh, für die sie die Erfüllung gewisser Pflichten forderte. In Paris bestand seit langem die städtische „Akademie de Saint Luc

de peinture et de sculpture." Um 1600 wurden zum Teil aus wirtschaftlichen, zum Teil aus korporativen Erneuerungsgründen, zum Teil, weil von Italien her die alte Gewerbeauffassung mit dem Geniekult durchtränkt wurde, vielfache Verhandlungen über die Reorganisation der Zunftstatuten eingeleitet. Die Meister wollten einerseits ihre Rechte ausdehnen, andererseits ihr korporatives Ansehen durch Ausschluß gewisser Kreise heben. Da sich aber die Zunft weiterhin das Handelsmonopol wahren wollte, hatten auch Regierung und Parlament mitzureden. Die endlosen Diskussionen ergaben kein greifbares Ergebnis. Während dieser Umfragen, Untersuchungen und Diskussionen richtete sich der Unwille der Zunft mehrfach gegen die als „peintre du roi" prämierten Maler, denen der König Sonderrechte verlieh. Ihre Zahl wurde immer größer. Sie gewannen an Einfluß. Er war nicht immer segensreich, da Ludwig XIII. und Ludwig XIV., wie manche andere Könige, ihre Hofmaler nicht immer nach dem Talent, sondern nach der Qualität ihrer Bücklinge aussuchten. Andererseits erwies sich aber die alte Zunft in ihren Verhandlungen mehrfach als schwerfällig und unnachgiebig. Es hieß häufig die „maîtrise" sei engherzig, unzeitgemäß, unterdrücke die Freiheit der Künstler, weil sie allzu starrsinnig auf ihre Rechte poche und die peintres du roi nicht gelten lassen wollte. So kam es, daß die Akademie 1648 auf ihre Gründungsmedaille die Worte setzen lassen konnte: Libertas artibus restituta. Welch ein verblendeter Untertanengeist, eine absolutistische Körperschaft gegen die alte, gewerbliche Zunft eintauschen zu wollen! Keine Kunst kann frei sein, die sich unter die Botmäßigkeit eines Monarchen stellt. Mochte die alte Zunft manche Unzulänglichkeiten haben, mit denen letzten Endes jede menschliche Institution belastet ist, so schützte sie zweifellos doch eine mehrprozentige Freiheit als die königliche Akademie. „De ce jour l'art est devenu en France chose du gouvernement", schreibt Rocheblave. Gleich zu Beginn hat die Akademie ihre Unzulänglichkeit dadurch bewiesen, daß sie die großen schöpferischen Kräfte des Landes: Poussin, Dughet, Claude Lorrain nicht in sich aufnahm. Sogar der tüchtige Vouet, der wie mit einem Zauberstab eine ganze Künstlergeneration in Frankreich erweckt hatte, wurde ausgeschlossen. Sie war also von Anfang an ein Torso. Dieser Torso setzte sich aus Talenten zweiten, dritten und vierten Ranges zusammen. Der Bildhauer Sarrazin und die Maler Juste d'Edmond, sowie Corneille d. Ä. waren die ersten, die sich an den König wandten „à supplier Sa Majesté de délivrer ceux qui exerçaient les arts et qui étaient continuellement occupés au service de Sa Majesté de l'oppression d'une Maîtrise incompatible avec la liberté de l'Académie, leur donnant ce titre, parce qu'en effet c'était le moyen de les distinguer d'avec le corps des maîtres." Die Gründer der Akademie waren nicht nur von bescheidener, künstlerischer Begabung, sondern auch ohne persönliche Autorität. Sie konnten sich infolgedessen trotz des königlichen Protektorates nicht gleich durchsetzen. Ihr Plan, den Kunstunterricht zu monopolisieren, mißlang, da die alte Zunft immer noch mächtig war, zumal sie im Parlament gewichtige Fürsprecher hatte. Erst der Tod Vouets im Jahre 1649 verbesserte die Verhältnisse zugunsten der Akademie. 1651 wurde zwischen Zunft und Akademie eine Interessengemeinschaft geschlossen, in der jeder Partner seine Selbständigkeit behalten sollte. Allein auch dadurch wurden die Schwierigkeiten nicht überwunden. 1655 brachen sie wieder auseinander. Erst während des persönlichen Regimes Ludwigs XIV. und durch das Eingreifen Colberts wurde zu Beginn der sechziger Jahre die Akademie so gründlich und fest umorganisiert, daß sie endgültig über die Zunft triumphieren konnte. Ihre ursprünglichen Gründer hatten mit untauglichen Mitteln nach verschwommenen Idealen und wirtschaftlichen Vorteilen gestrebt, die das Königtum zu vergeben hatte. Jener hohlen Organisation wurde jetzt durch eine streng aufgebaute, in verschiedene Ämter und Titel gegliederte Hierarchie innere Festigkeit gegeben. Dieses Werk Colberts wurde vorbildlich für ganz Europa. Man darf daher ohne Übertreibung sagen, daß

Colbert den künstlerischen Beruf in eine amtliche Betätigung umgewandelt hat, und daß alle betitelten Künstler der Neuzeit im Grunde genommen ihm Amt und Würde zu danken haben.

Die Idee, Ausstellungen zu veranstalten, ging aus der Akademie hervor. Im ganzen sind in Paris im XVII. Jahrhundert sechs Akademieausstellungen veranstaltet; aber nur über die drei 1673, 1699 und 1704 stattgefundenen sind nähere Einzelheiten bekannt. In der Provinz fanden erst im XVIII. Jahrhundert Ausstellungen statt.

Wenn seit 1648 auch schon eine der wesentlichsten Aufgaben der Akademie der künstlerische Unterricht gewesen war, so wurde er doch erst, nachdem 1663 Colbert das Institut durchorganisiert und 1664 Lebrun die Leitung übernommen hatte, planmäßig aufgebaut und durchgeführt. Das Preissystem für Schüler wurde in diesen Jahren geschaffen. Aus ihm entwickelten sich die Reise- und Studienstipendien, die sich zur Gründung der Ecole de Rome erweiterten. Ihre Statuten wurden am 11. Februar 1666 festgelegt, und am 6. März des gleichen Jahres reiste Charles Errard als erster Rektor mit zwölf Pensionären nach Rom. Bis 1684 behielt er die Leitung; nur zwischen 1672 und 1675 vertrat ihn Noël Coypel. Überall wurden jetzt Filialinstitute für Pädagogik und Kunsttheorie geschaffen. Alchimisten auf diesem Gebiet gab es in fast allen größeren Städten der französischen Provinz: Hilaire Pader und Dupuy du Grez in Toulouse, Jacques Restout in Caen, Le Blon de Latour in Bordeaux, Cathérinot in Bourges. Durch diese von Paris aus geförderten Bestrebungen verwirklichte die königliche Akademie praktisch im ganzen Lande die ideale Forderung Colberts nach Einheitlichkeit in der Kunsterziehung.

Der Aufgabenkreis der Akademie erstreckte sich weit über die Wahrnehmung der Standes- und Wirtschaftsinteressen und die Erziehung der künstlerischen Jugend hinaus auch auf Theoretik und Ästhetik. Es wurden nicht nur allgemeine Richtlinien für einen einheitlichen Kunststil aufgestellt, sondern bis ins einzelne gehende Vorschriften und Regeln für Bildthemen, Auffassung, Komposition, Zeichnung und Farbe. Aus Messungen und Berechnungen von Kunstwerken der Antike und der italienischen Hochrenaissance wurde ein Schönheitsbegriff konstruiert, der als allgemeingültiger Wertmaßstab an jedes Bild von Meistern und Schülern angelegt wurde. Der Pädagogenhochmut der Akademiker ging über unfreiwillige Komik hinaus bis ins Abstruse. Eine Liste der Künstler wurde aufgestellt, jedem einzelnen in Ziffern ein Führungszeugnis über Leistungen in Themenwahl, Auffassung, Komposition, Zeichnung und Farbe ausgestellt. Nach Addition der erteilten Nummern wurden die großen Meister aller Zeiten und Länder klassifiziert. Über jede Note fanden langatmige Konferenzen statt. Raffael schnitt in allen Fächern am besten ab, nach ihm auch Poussin recht gut. Schlechte Zeugnisse erhielten u. a. Rubens und Rembrandt. Niemand dachte in jenen Debatten daran, daß das Erhabene nicht einmal einen Schritt vom Lächerlichen entfernt ist. Eine Wertfolge der verschiedenen Gebiete der Malerei wurde ausgearbeitet. Die Akademiker schufen eine Rangordnung, die Ewigkeitsgültigkeit haben sollte: 1. Historienmalerei: a) Allegorien, b) mythologische Bilder, c) Szenen des Mitleids und Szenen aus der christlichen und historischen Vergangenheit (es gab lange Diskussionen darüber, ob Poussins Bacchanale unter 1a, 1b oder 1c zu rangieren seien), 2. das Bildnis, 3. die Landschaft, die aber als Historienbild galt, sobald antike Gestalten darin auftraten (Poussins Spätbilder), 4. Schlachtenbilder, 5. Blumenstilleben, 6. Bambochaden und Genrebilder. Wer Interesse für diese pädagogisch-theoretischen Absurditäten hat, lese: „Le manuel du parfait peintre sous Louis XIV" von Testelin aus dem Jahre 1680.

In den Akademiesitzungen wurde auch einmal darüber diskutiert, ob Poussin recht daran getan habe, seine Winterlandschaft ohne Schnee darzustellen. Einige sahen darin einen Fehler, andere erklärten, die Winterlandschaft erfülle die Gesetze einer Allegorie. Poussins Mannalese galt als



Muster, weil die Gestalten des Bildes dem Proportionskanon der Antike, dem Inbegriff der Vollendung, entsprachen. Die Schüler wurden angewiesen, die Natur durch die Antike zu korrigieren. Auch in der Behandlung des Problems von Form und Farbe nahm die Akademie eine Sinnverschiebung der Poussinschen Gedanken vor. Er hatte im Wunsch nach möglichster Klarheit sich im farbigen Ausdruck stets quantitativ beschränkt. Die Akademie drehte Poussins Methode um und stellte den Grundsatz auf: die Farbe sei Nebensache. Lebrun erklärte: „Le dessin imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel", und die Akademie leitete daraus eine Wertsetzung ab, indem sie die zeichnerische Wiedergabe der Form über die farbige stellte. Die Farbe sollte mit Ökonomie benutzt werden und nur „plus d'agrément" ins Bild bringen. Schon Junius hatte geschrieben; die Farbe sei nur eine angenehme Zugabe „pour caresser les yeux". „Die Farbenreiber wären ebenso große Künstler wie die Maler, wenn diese sich nicht durch die Zeichnung unterschieden", sagte Charles Lebrun einmal, als es einen Streit zwischen Blanchard und Champaigne zu schlichten galt. Die Gesten, die Haltung, das Physiognomische sollten — im Unterschied zu den Italienern — klar herausgearbeitet werden. In einer kleinen Schrift „L'expression des passions" hat Charles Lebrun die Arten, in denen sich die Leidenschaften im Gesicht ausprägen, frei nach Descartes aufgezeichnet, für ihr Erkennen und ihre Ausdrucksmöglichkeiten die verschrobensten Anweisungen gegeben. Er glaubte, diesen Kanon der Ausdrucksarten im Geiste Poussins gehalten zu haben. Diese Schrift, den Namen des großen Poussin mißbrauchend, ist im Laufe der folgenden Jahrhunderte von zahlreichen Akademikern aller Länder vielfach variiert worden. Bourdon lobte Poussin, daß er die „Blinden von Jericho" nicht mißgestaltet, häßlich und jämmerlich dargestellt habe, sondern angenehm und schön und glaubte damit ein Beispiel für Poussins „délectation" gefunden zu haben. Lebrun holte weit aus, um zu erklären, warum Poussin Eliezer und Rebekka ohne die Schafherde dargestellt habe. Mit ihm betrachteten seine Zeitgenossen in ihren langatmigen Debatten wie kurzsichtige Schulmeister Poussins Bilder. Ein jeder sah nur einen winzigen Teil, knüpfte an den Ausdruck der Gesichter, an die Orientierung der Gebärden, an das Kolorit, an die Zeichnung an — ob sie im antiken Sinne „richtig" seien —, an die Auffassung des Themas — ob der Text „richtig" interpretiert sei —, trocken-gelehrsame „wenn und aber", „obgleich und immerhin" und entwickelte dann aus diesen zopfigen Begutachtungen und Erwägungen ein System von Verboten und Geboten für die Kunst, durch welches das Inkommensurable meßbar gemacht, das Schöpferische in der Kunst als Leistung des tüchtigsten Rationalisten hingestellt wurde. Das waren die leitenden Gedanken der Poussinisten. Niemals ist einem Künstler größeres Unrecht nach seinem Tode geschehen als Nicolas Poussin. „On tira alors de sa doctrine tout ce qui pouvait la trahir. On eut les procédés de Poussin sans son âme, et ses superstitions sans sa foi", schreibt Rocheblave.

Den Poussinisten traten gegen Ende des Jahrhunderts die Rubenisten entgegen, die für das Recht der Farbe eintraten. Roger de Piles, der ihr Wortführer war, schrieb: „La fin de la peinture n'est pas tant convaincre l'esprit que de tromper les yeux ... Cependant il est aisé de voir que ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le spectateur, c'est le Coloris composé de toutes ses parties qui sont le clair-obscur, l'harmonie des couleurs et ces mêmes couleurs que nous appelons Locales, lorsqu'elles imitent fidellement chacune en particulier la couleur des objets naturels que le Peintre veut représenter. Mais cela n'empêche pas que les autres parties ne soient nécessaires pour l'effet de toute la machine, et qu'elles ne se prêtent un mutuel secours, les unes pour former, les autres pour orner les objets peints, pour leur donner du goût et de la grâce, pour instruire les amateurs de Peinture d'une manière, et les Peintres d'une autre; enfin pour plaire tout



le monde." Wenn solche Gedankengänge auch schließlich aus der spießigen Enge des Lebrunschen Dogmatismus heraus in die Freiheit führten, so waren die Argumentationen für die erste Kampfstellung der Rubenisten in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts ebenso theoretisch-professoral, ebenso abstrakt-akademisch wie diejenigen der Poussinisten. Die einen stellten die Zeichnung über die Farbe, die anderen die Farbe über die Zeichnung. Gerade Roger de Piles war derjenige, der die Führungszeugnisse für die großen Meister bis zur schallendsten Lächerlichkeit entwickelte. Lebruns schärfster Gegner, vor allem in seinen letzten Lebensjahren, war Pierre Mignard. Ihre Feindschaft datierte schon aus den gemeinsamen Lehrjahren bei Vouet. Mignard, Führer der Rubenisten, fand in Molière einen großen Fürsprecher. In seinem Gedicht, „La gloire de Val du Grâce" spielte der Dichter Mignard gegen Lebrun aus und spendete ihm das höchste Lob:

On n'acquiert point, Mignard, par les soins qu'on se donne,
Trois choses dont les dons brillent dans ta personne:
Les passions, la grâce, et tous de couleur,
Qui des riches tableaux font l'exquise valeur;
Ce sont présents du ciel qu'on voit peu qu'il assemble,
Et les siècles ont peine à les trouver ensemble.
C'est par là qu'à nos yeux nuls travaux enfantés
De ton noble travail n'atteindront les beautés.
Malgré tous les pinceaux que ta gloire réveille,
Il sera de nos jours la fameuse merveille.
Et des bouts de la terre en ces superbes lieux
Attirera les pas des savants curieux.

Wie sich aus der ideellen geistigen Abhängigkeit Lebruns von Descartes die Einheitlichkeit der französischen Kultur dieser Zeit ergibt, so wird sie noch einmal von der anderen Seite im gleichen Sinne bestätigt durch diese Apologetik Molières für Mignard. Aber auch Molière, ganz im Geiste seiner Zeit befangen, hatte nur einen durch die Akademiediktatur beschränkten Sinn für das Malerische. Das Malerische der mittelalterlichen Kultur, das wir heute gewohnt sind, in Parallele zum Malerischen des Barock zu stellen, erfaßte auch er nicht; denn er schrieb in demselben Gedicht, ganz aus dem Empfinden des XVII. Jahrhunderts heraus:

Tout s'y voyant tiré d'un vaste fonds d'esprit,
Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût des ornements gothiques;
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre.

Wesentlich für die ganze Ästhetik des XVII. Jahrhunderts ist, wie sich a. a. auch aus diesen Versen Molières ergibt, der Bruch der Franzosen mit ihrer mittelalterlichen Vergangenheit. Wie Architektur, Plastik und Malerei des XVII. Jahrhunderts aus dem Rom der Antike und Hochrenaissance abgeleitet sind, so sind auch die Akademie, ihre Organisation und ihre Doktrin Manifestationen des lateinischen Geistes auf französischem Boden.

5. Charles Lebrun und sein Kreis.

Charles Lebrun beherrschte zwischen 1616 und 1690 die Akademie, die Ästhetik und die Produktion. Er war von unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Er zwang die meisten Künstler seiner Zeit in seine Dienste, prägte sie zu Gehilfen und Mitarbeitern, zu Propagandisten seiner Doktrin.





Abb. 226. Charles Lebrun, Bildnis Louis Testelin. Paris, Louvre.

Wie ein willensstarker Kapellmeister sein Orchester im Zuge hat, so leitete er ein Vierteljahrhundert hindurch einheitlich und großzügig Architektur, Bildhauerei, Malerei und Kunstindustrie zur Verherrlichung des Königs und des monarchischen Gedankens. Ludwig XIV. erstrebte gottähnlichen Ruhm, Colbert organisierte wie sein Papst das gesamte, soziale und künstlerische Leben Frankreichs. Lebrun war in der Organisation der bildenden Künste sein Werkzeug. Er hat dem Stil Ludwigs XIV. die Europa umfassende Breite gegeben.

Charles Lebrun wurde als Sohn eines Bildhauers am 24. Februar 1619 zu Paris geboren und starb daselbst am 12. Februar 1690. Mit dreizehn Jahren porträtierte er seinen Vater. Darauf wurde er Perrier als Schüler anvertraut. Drei Jahre später nahm der Kanzler Séguier ihn unter seinen Schutz und überließ ihn Vouet zur Ausbildung. Mit achtzehn Jahren ging er von Vouet fort, um in Fontainebleau unter Voligeant, den er porträtierte, weiter zu studieren. Richelieu erkannte sein Talent und gab ihm mehrere Aufträge. Schon um diese Zeit bildete er sich graphisch, modellierte und beschäftigte sich mit Kunsttheorie. 1641 wurde Poussin auf ihn aufmerksam und nahm ihn mit nach Rom. Dort machten Raffael, Giulio Romano, die Carracci und Cortona den stärksten Eindruck auf ihn. Jetzt bildete sich seine barocke Eigenart aus.

Nach vierjährigem Aufenthalt kehrte er über Lyon nach Paris zurück. Séguier lancierte ihn weiter und vermittelte ihm verschiedene Aufträge für Altargemälde, Teppiche und Porträts; durch ihn wurde er auch mit Jabach bekannt, der ein Familienbildnis (Berlin) bei ihm bestellte. Er näherte sich Lesueur, dessen Überlegenheit er fühlte, und suchte ihn durch das Tischgebet (Louvre) zu übertrumpfen. Auch er wurde zur Ausstattung des Hotel Lambert herangezogen und malte dort, schon in seiner barocken Eigenart, die Herkulessage, Pan und Bacchus. Nach diesem Auftakt seines bombastischen Stiles wurde er viel beschäftigt. Mazarin zog ihn heran und bestellte u. a. bei ihm eine Konstantinschlacht im Stile Giulio Romanos. 1660 war er der Festdekorateur beim feierlichen Einzug des Königs und der Königin in Paris. Darin eiferte er dem Vorbild von Rubens nach. Der Finanzminister Fouquet übertrug ihm die große Aufgabe, sein Schloß Vaux auszustatten. Hier entwickelte er überschwenglichen Pomp in Plafonds, Wanddekorationen und allegorischen Bildern, bei denen er die zugkräftigsten Motive der antiken Mythologie abwandelte. Auch in Vaux war er Festordner. In dieser Tätigkeit lernte ihn Ludwig XIV. bewundern. Er bestellte bei ihm eine Bilderfolge aus dem Leben Alexanders (Louvre), in der er im Gewand eines der größten Helden aller Zeiten vor seinem Volk auftreten wollte. Diesem Auftrag folgte „das Zelt des Darius" (Louvre). Durch diese Arbeiten gewann Lebrun die höchste Gunst Ludwigs XIV. und die führende Stellung im französischen Kunstleben. Auf Colberts Wunsch nahm er mit den Malern Bourdon, Beaubrun, Michel Corneille, Juste d'Egmont, Errard, Lahire, Lesueur, Perrier und den Bildhauern Sarrazin, van Opstal und Guillain die Reorganisation der Akademie in die Hand, gewann Louis Testelin als Sekretär, wurde 1663 Rektor auf Lebenszeit und 1683 Direktor. Ludwig XIV. beauftragte ihn mit der Ausstattung seiner Schlösser. Jetzt schuf er seine großen Innendekorationen für die Paläste in Fontainebleau, Sceaux, Marly, Versailles, für die Tuilerien und den Louvre, in denen er mit einem unübersehbaren Mitarbeiterstab sich als Architekt, Bildhauer, Maler, Zeichner und Dekorateur bewährte; in der Apollogalerie des Louvre: die allegorischen Deckengemälde der „Nacht", des „Abends", „Wasser und Erde"; für die Spiegelgalerie, den Kriegs- und Friedenssaal in Versailles (1679—1683): 27 allegorische Gemälde aus der Geschichte Ludwigs XIV. Schon seit 1663 hatte Lebrun außerdem noch die Leitung der Gobelinmanufaktur inne, für die er, wiederum mit zahlreichen Gehilfen, eine Fülle von Entwürfen geschaffen hat. Nach dem Tode Colberts im Jahre 1683 trat er hinter dem von Louvois geförderten Pierre

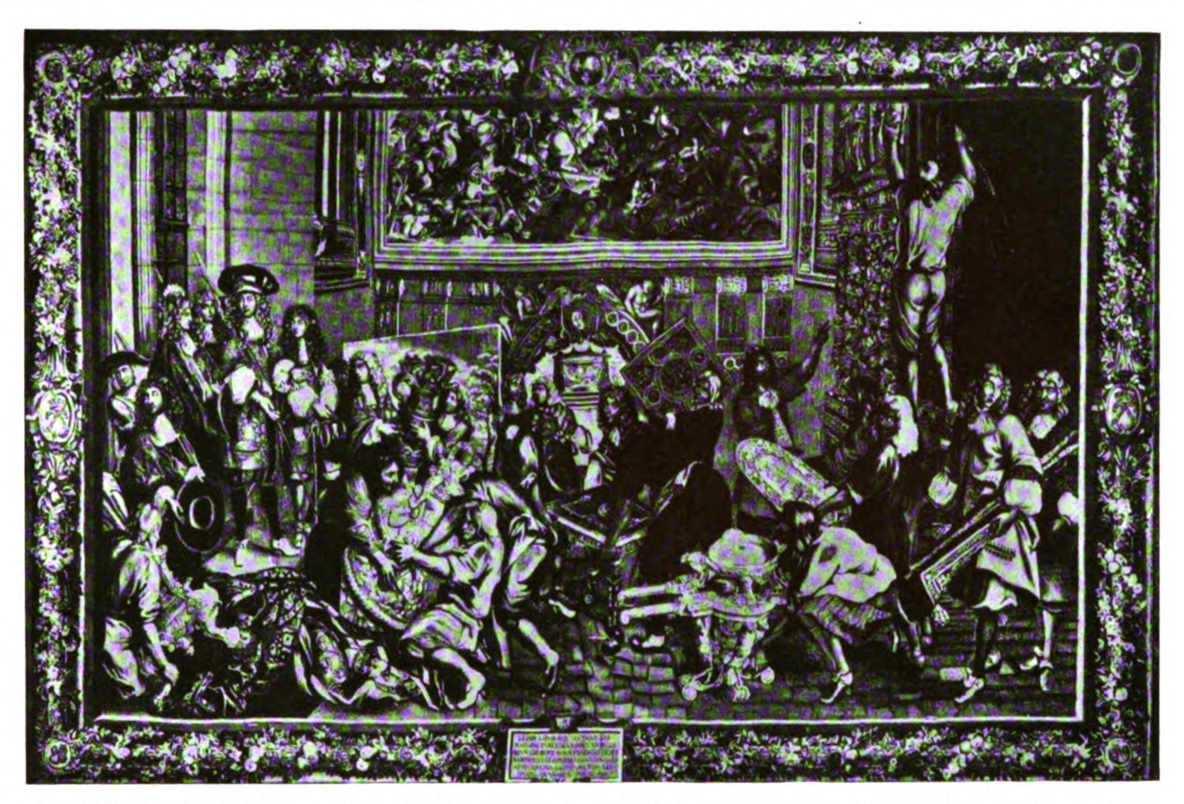


Abb. 227. Charles Lebrun, Ludwig XIV besucht die Gobelinmanufaktur. Paris Manufacture des Gobeline.

Mignard zurück, obwohl Ludwig XIV. ihm weiter seine Gunst erhielt. In den letzten Jahren malte er viele religiöse Bilder (Louvre). Bilder von ihm in Angers, Berlin, Caen, Châteauroux, Cherbourg, Dijon, Dresden, Florenz, Grenoble, Leningrad, Lissabon, Lyon, Madrid, Modena, Montpellier, München, Nantes, Narbonne, Nîmes, Paris, Rennes, Schleißheim, Tours, Versailles, Wien.

Gehilfen und Schüler von Charles Lebrun: Die Gefolgschaft Lebruns ist unvergleichlich größer als diejenige Vouets, schon allein deshalb, weil außer Malern und Stechern auch Architekten, Stukkateure, Bildhauer, Bildschnitzer, Ornamentiker und Kunstgewerbler aller Art in seinen Kreis gezogen wurden. Unter den Malern und Stechern sind u. a. zu nennen:

Claude Audran d. J. (II) (1639—1684) studierte unter seinem Vater und Perrier, kam 1657 mit Noël Coypel nach Paris und arbeitete zusammen mit Errard und Lebrun in Versailles und im Louvre, wurde 1669 peintre ordinaire du roi und 1650 Mitglied der Akademie.

Jacques Carrey (1649—1726) studierte unter Lebrun, ging 1673 nach Konstantinopel und Athen. Bilder von ihm in Troyes und Versailles.

Michel Corneille (II) (1642—1708) studierte unter seinem Vater und unter Lebrun, erhielt 1659 den Rompreis, wurde 1663 Mitglied der Akademie, malte antike und biblische Motive. Bilder von ihm in Angers, Dijon, Nantes, Orléans, Perpignan, Rennes, Tours.

Antoine Coypel (1661—1722), ging früh nach Italien, wurde schon 1672 von der Akademie San Lucca preisgekrönt, kehrte 1676 zurück, wurde 1681 Mitglied, 1692 Professor, 1724 Direktor der Akademie. Seime antiken und religiösen Bildmotive sind aus dem Studium Poussins und Lebruns hervorgegangen und interessant für den Übergang zum XVIII. Jahrhundert. Besonders nahe stand er Roger de Piles, Rigaud und Largillière. Bilder von ihm in Besançon, Bourg, Christiania, Dijon, Florenz, Fontainebleau, Graz, Grenoble, Marseille, Meudon, Montpellier, Nantes, Paris, Perpignan, Rennes, Toulouse, Tours, Versailles.

René Antoine Houasse (1645—1710) studierte unter Lebrun, wurde 1673 Mitglied, 1680 Professor, 1695 Rektor der Akademie. Er malte Bildnisse, als Deckenbilder antike Motive. Bilder von ihm in Chantilly, Compiègne, Grenoble, Lille, Madrid, Narbonne, Orléans, Versailles.



Abb. 228. Van der Meulen, Ludwig XIV. vor Fontainebleau. Versailles.

Jean Jouvenet, gen. le Grand (1644—1717), studierte unter seinem Vater, wurde 1675 Mitglied, 1681 Professor, 1707 Rektor, 1708 Direktor der Akademie. Lebrun hat sich seiner besonders angenommen und zog ihn für seine Arbeiten in Versailles heran. Er wurde gegen Ende des Jahrhunderts der bedeutendste Kirchenmaler seiner Zeit, befreite sich von dem strengen Dogmatismus Lebruns und leitet wie Antoine Coypel zum XVIII. Jahrhundert über. Von besonderer historischer Bedeutung ist, daß er für seinen „Fischzug" in Dieppe im Winter Studien vor der Natur machte. Er war einer der fruchtbarsten Maler seiner Zeit und ist auch in vielen ausländischen Museen vertreten u. a. in Alençon, Amiens, Basel, Besançon, Florenz, Grenoble, Hannover, Karlsruhe, Leningrad, Lyon, Montpellier, München, Nantes, Paris, Versailles, Warschau.

Charles de Lafosse (1636—1716) ging früh nach Italien, lebte zwei Jahre in Rom, drei Jahre in Venedig, studierte dann unter Lebrun, war 1689 —1692 in England tätig, wo er das British Museum dekorierte und in Hampton Court arbeitete, wurde 1673 Mitglied, 1674 Professor, 1699 Direktor, 1702 Rektor der Akademie. Auch er ist für den Übergang zum XVIII. Jahrhundert wichtig. Bei Crozat traf er mit Watteau zusammen. Bilder von ihm in Aix, Grenoble, Lille, Montpellier, Nantes, Paris und Rennes.

Nicolas de Largillière (1656—1746) studierte in Antwerpen unter Goubauw, ging ungefähr in seinem zwanzigsten Lebensjahr nach London, wo er unter Lely studierte. Nach seiner Rückkehr nach Paris trat er mit Lebrun in Beziehung, der das Verdienst hat, ihn auf das Bildnis gelenkt zu haben. 1686 wurde er mit einem Porträt von Lebrun Mitglied, 1705 Professor, 1722 Rektor der Akademie. Er hat im wesentlichen das große Pariser Bürgertum gemalt und ist für den Übergang zum XVIII. Jahrhundert auch insofern bedeutungsvoll, als er schon im Anfang des neuen Jahrhunderts sich zur Freilichtmalerei bekannte. Bilder von ihm in Aix, Arras, Aschaffenburg, Augsburg, Avignon, Berlin, Besançon, Braunschweig, Chartres, Darmstadt, Dijon, Dresden, Florenz, Genf, Grenoble, Karlsruhe, Kopenhagen, Lille, London, Lyon, Madrid, Marseille, Metz. Montpellier, München, Nancy, Nantes, Nîmes, Niort, Orléans, Paris, Rouen, Petersburg, Schwerin, Stockholm, Straßburg, Toulon, Toulouse, Versailles.

Claude Lefèbvre (1632—1675). Schüler von Lebrun und Lesueur, Bildnismaler und Radierer, der ebenfalls hauptsächlich aus Bürgerkreisen seine Aufträge erhielt. Bilder von ihm in Caen, Narbonne, Paris, Versailles.

Louis Licherie (1629—1687), der zu den engeren Mitarbeitern Lebruns an seinen Bildern und in der Gobelinmanufaktur gehörte. Religiöse Bilder von ihm in Besançon, Cherbourg, Nantes, Paris.

Adam Frans van der Meulen (1632 in Brüssel, gest. 1690 in Paris) war ein Schüler von Snyders. Lebrun berief ihn um 1660 nach Paris und empfahl ihn Colbert. Er heiratete Lebruns Nichte, wurde 1665 peintre du roi und begleitete Ludwig XIV. auf seinen Feldzügen in die Niederlande. Dort entwarf er Skizzen für seine späteren Schlachtenbilder und Schlachtengobelins. 1667 wurde er an der Gobelinmanufaktur angestellt, 1673 Mitglied,

1681 Rat der Akademie. Er ist mit zahlreichen Schlachtenbildern vertreten u. a. in den Museen von: Aschaffenburg, Augsburg, Basel, Berlin, Besançon, Brüssel, Darmstadt, Dijon, Dresden, Edinburg, Genf, Grenoble, Hamburg, Kassel, Leningrad, Madrid, München, New York, Paris, Rotterdam, Schleißheim, Schwerin, Turin, Valenciennes, Versailles.

Gabriele Revel (1643—1712) studierte unter Lebrun, half ihm in Versailles, war hauptsächlich in Burgund tätig. 1683 Mitglied der Akademie. Bilder von ihm in Besançon und Dijon.

François Verdier (1651—1730) studierte unter Lebrun, war auf allen Gebieten als Maler und Stecher tätig, gewann 1668 den großen Preis, wurde 1678 Mitglied, 1684 Professor der Akademie, arbeitete mit Lebrun in Versailles und im Louvre. Antike und biblische Motive von ihm in Bourg. Caen, Compiègne, Grenoble, Leningrad, Marseille, Montargis, Nantes, Orléans, Paris, Rennes, Saint Brieu.



Abb. 229. Nicolas de Largillière, Der Président de Laage. Paris, Louvre.

Charles Lebrun hat den höchsten zeitlichen Ruhm genossen. Er wurde von den Fürsten und Geistesheroen seiner Gegenwart bewundert. Félibien und Testelin verherrlichten ihn. Roger de Piles stellte in seiner Rangliste der Genies Lebrun über Poussin, direkt hinter Raffael und Rubens. La Bruyère ordnete Racine, Lully und Lebrun in eine Reihe. Einschränkender äußerte sich Guilliet de Saint Georges, indem er ihn als „modérateur et arbitre des savantes disputes" bezeichnete. Das hat er allerdings sicher aus seiner Zeit heraus, die die Leidenschaft abblendete, als Lob gemeint. Die Nachwelt faßt diese charakterisierenden Worte anders auf. Die Wirkung des Menschen Lebrun ist verraucht. Wir erkennen vor den Werken, die heute noch zu uns sprechen, die kompilatorische Natur des Künstlers. Lebrun hatte keine Erfindungsgabe. Er griff aus der Vergangenheit Motive und Darstellungsarten auf. Aus der Antike, aus Raffael, Guilio Romano, aus den Carraccis, aus Cortona, Poussin und Lesueur stammen seine Bildthemen und seine Bildarchitektur. Er war vielseitig wie ein Künstler, der durch Mannigfaltigkeit der Vorbilder den Mangel an eigener geistiger Originalität ersetzen will. Er war so wenig national, wie ein Maler, der sein eigenes französisches Empfinden zurückstellt, um wahllos Anregungen aus dem Norden und Süden zu folgen und unvermittelt nebeneinanderzustellen. Er war eifersüchtig wie ein Mensch, der selbst nichts zu geben hat, und jeden beneidet, dessen Vollnatur die Menschheit mit Geistesgaben überschüttet. Bernini hat während seines Pariser Aufenthaltes über seinen Neid und seine Mißgunst manche boshafte Bemerkung gemacht. Er war fruchtbar wie ein Mensch, der seine innere Hohlheit durch Massenproduktion in Riesenformaten verdecken möchte. Rocheblave spricht von seiner „déplorable fécondité". Seine Kompositionen heucheln eine Leidenschaft, die er niemals innerlich gefühlt hat. Er war theatralisch wie Menschen ohne tieferes Gefühl. Seine Kunst ist wirklichkeitsfremd. Nur ein abstrakter Theoretiker und Dekorateur, der nach äußerlich leerem Pomp strebte, konnte den Unsinn aussprechen, daß Carracci in seiner „Geburt" gegen die Schönheitsgesetze gefehlt habe, weil er in dem Bilde Ochse und Esel, d. h. niedrige



Abb. 230. Charles Lebrun, Einzug Alexanders in Babylon. Paris Louvre.

Tiere, darstellte. Lebrun hatte kein Gefühl für das reale Leben, keinen Sinn für das Erdgewachsene. Es gibt keine Landschaft von ihm, keine lichtdurchfluteten und keine dämmrigen Innenräume, kaum ein menschlich einfaches Bildnis. Sein Werk besteht aus einer unendlichen Folge von faden Allegorien, die die Lebensferne seines Wesens und seiner Kunst bis zum Erschrecken deutlich machen. „Partout le procédé, nulle part la conviction", schreibt Rocheblave. Alles in allem, er ist der hohlste, seelenloseste, zeichnerisch und farbig unpersönlichste Maler, der einen geschichtlichen Namen hat.

Wenn aber auch seine Werke seit langem niemanden mehr zu verweilender Betrachtung reizen, so ist seine Stellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst dennoch bedeutend. Das Positive dieser historischen Gestalt liegt in seiner Diktatorgewalt. Niemals früher und niemals später ist einem Künstler so viel Macht zugebilligt worden wie Charles Lebrun. Er war Jahr-



Abb. 231. Charles Lebrun, Der Rheinübergang. Versailles, Grande Galerie.

zehnte hindurch derjenige, mit dem die königlichen und staatlichen Auftraggeber ihre Pläne besprachen, der Projekte verwarf oder sie zur Durchführung bestimmte, der die Aufgaben unter seine Kollegen verteilte, nachdem er sich das Größte und Wichtigste gesichert hatte. In der italienischen Hochrenaissance hat niemals ein einzelner Künstler eine so hohe Summe von Autorität besessen. Auch die künstlerische Stellung von Lenbach und Gabriel von Seidl im Münchener Kunstleben um 1900 kann nicht im entferntesten mit der diktatorischen und terroristischen Macht von Charles Lebrun verglichen werden. Aber nicht der Künstler selbst hat sich durch die Qualität seiner Leistungen diese Stellung errungen; sondern der Staatsmann Colbert und der Roi soleil haben den betriebsamen und energischen Maler auf solchen Platz gestellt und sein Amt mit kolossalen Machtvollkommenheiten ausgestattet. Je tiefer man in die Kunst und Kulturgeschichte der Zeit eindringt, um so klarer wird, daß die eigentliche Initiative beim König und bei seinem Minister lag, daß die meisten künstlerischen Ideen von ihnen ausgingen. Nicht Lebrun, sondern der König und sein Staatsmann haben Umfang und Art der Festdekorationen und der Palastausstattungen bestimmt. Sie waren es, die Rom und Florenz überbieten wollten. Nicht Lebrun, sondern Ludwig XIV. hat zuerst den Gedanken gehabt, sich als Alexander und Cäsar darstellen zu lassen. Es gibt in der französischen Staatsgeschichte keinen „Lebrunismus“, wohl aber einen „Colbertismus“. Lebrun war nur das ausführende Organ des Systems von Colbert.

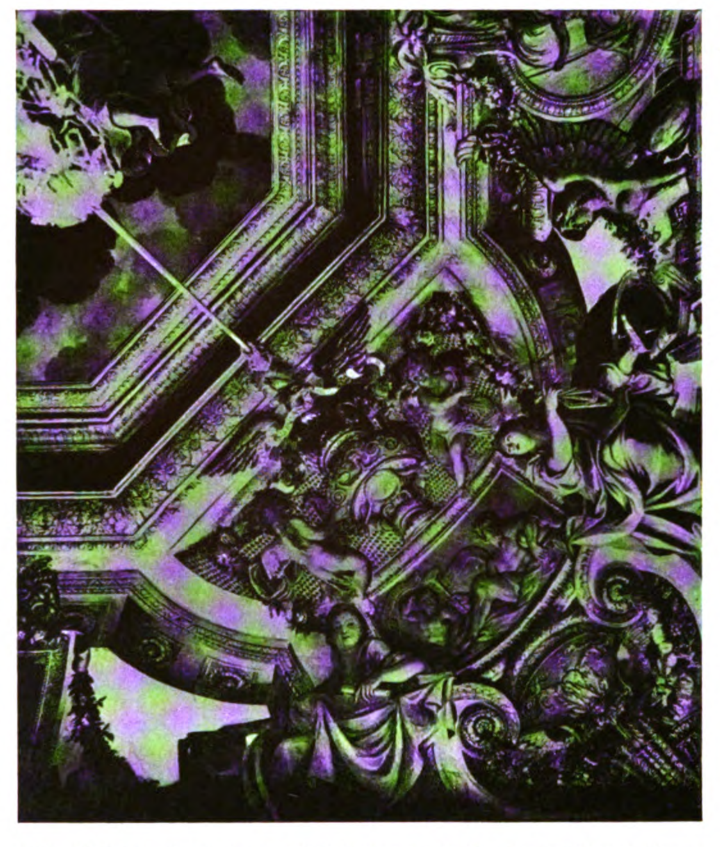


Abb. 232. Charles Lebrun, Teilstück aus der Decke im Schloß Vaux.

Trotz dieser großen Abstriche, die von Lebruns künstlerischer Persönlichkeit zu machen sind, bleibt natürlich eine, wenn auch unechte und unpersönliche, so doch überaus geschickte Begabung. Nicht im einzelnen Decken- oder Wandbild liegt der Wert der Lebrunschen Leistung, sondern im Ensemble, im malerischen Zusammenklang von Architektur, Plastik und Dekor, bei dem das einzelne Bild nur die Bedeutung eines Farbfleckes hat. Es ist auch ohne weiteres anzunehmen, daß im gleichen Sinne die Festdekorationen Lebruns pompös und stimmungsvoll waren. Eine gewisse Höhe erreichte Lebrun in seinen Bildnissen.

Während Lebrun, seine Gehilfen und Schüler den durch Poussin geschaffenen klassischen Bildstil in Allegorien immer weiter verwässerten, wie auch die Dichter die Literatur durch ihre steigende Neigung zu Metaphern verdünnten, entwickelte sich aus dem schalen Bombast der letzten Jahrzehnte ein neuer Porträtstil. Gewiß ist diese Bildkunst ohne Rubens, van Dyck und Velázquez nicht denkbar; aber die Interpretation des Menschen in Paris wurde dennoch eine



Abb. 233. Charles Lebrun, Ludwig XIV. Paris Louvre.



Abb. 234. Claude Lefèbvre, Bildnis Colbert. Versailles.

andere als in Antwerpen oder Madrid, und diese spezifische französische Auffassung äußerte sich kurz vor und nach 1700 so stark, wurde so allgemein, daß sie weit über Frankreichs Grenzen hinaus Geltung gewann. Man darf die französische Porträtkunst dieser Zeit nicht schlechthin als Ausdrucksform des Absolutismus bezeichnen. Gewiß haben der König und seine Staatsmänner auch auf diesem Gebiet Richtung bestimmend gewirkt; aber durch ihre ganze Kulturpolitik hoben sie gleichzeitig das Selbstgefühl, das Würdebewußtsein des gesamten Volkes. Daher verlangten auch die bürgerlichen Auftraggeber repräsentativ dargestellt zu werden. Sie lehnten dabei in eigenem Stolz allzu theatralischen Pomp ab. So entstand das gemilderte Repräsentationsbildnis, das echt französische, wie es Houasse, Largillière, Lefèbvre und andere in der Porträtkunst einführten. Französisch wurde es durch die geistreiche Belebung, die gleichsam sprungbereite Spannung der Gesichtszüge, durch den die Beschauer umschmeichelnden Blick, die halbgeöffneten, scheinbar vibrierenden Lippen, durch eine lässige und doch auf Schau bedachte Haltung, durch Augenblicksstellungen, durch weichere, fließendere Zeichnung, durch eine Farbengebung, die gegen 1700 immer leichter, lockerer und heller wurde.

Lebruns Reiterbild Ludwigs XIV. in Versailles ist noch eine matte Nachahmung von Velázquez; dagegen sein Brustbild des Königs im Louvre, als Studie frischer hingesetzt, deutet schon die Richtung an, die die Porträtkunst bald einschlagen sollte. Es ist ein besonderes Verdienst Lebruns, daß er Largillière auf das Bildnis gedrängt hat; denn Largillière erwies sich mehr als Mignard als Meister im Porträt. Claude Lefèbvre, in seinem Bildnis Colberts (Versailles), stand noch ganz im Banne van Dycks, wagte noch nicht das flämische Schema französisch zu durchgeistigen. Vergleicht man dieses Bildnis mit Largillières Präsident de Laage im Louvre, so erlebt man, wie

der französische Esprit sich erst von Largillière an mehr und mehr durchsetzt. Als der dogmatische Panzer, in den Lebrun die gesamte Kunstproduktion seiner Zeit geschnürt hatte, sich lockerte, die Modelle, der Maler und die Künstler wieder frei zu atmen wagten, wurde auch das Bildnis aus seiner steifen Gezwungenheit erlöst. Als die Zeit nicht mehr forderte, daß der Mensch eine Tugend oder eine Willenskraft versinnlichen sollte, sanken die Posen der Porträtierten in sich zusammen. Der Mensch wurde nicht mehr als Ausdrucksgestalt dieser oder jener Eigenschaft gewertet, sondern innerhalb seiner Umgebung immer schlichter und einfacher dargestellt. Natürlich wählten die Maler ihre Modelle noch nicht aus dem vierten Stand. Nach wie vor waren Damen und Herren der Gesellschaft Gegenstand der Porträtkunst; aber die Auffassung vermenschlichte sich. Largillière z. B. gab die Gruppe seiner Familie zwanglos, heiter, in momentanen Stellungen, Rigaud, der schon in das folgende Jahrhundert gehört, zeigt in seinem Bildnis zwar Sinn für den Rang des Dargestellten, aber auch für seine Individualität. Der Porträtist verherrlichte nicht mehr Heroen, sondern malte Zeitgenossen. Der Geist der Fronde setzte sich wieder durch: das Freiheitliche, Romantische, Individualistische.

Diese Entwicklung hat Lebrun trotz seines strengen Akademikertums nicht gehindert; in frisch hingesetzten Studien hat er sie andeutungsweise sogar eingeleitet.

6. Pierre Mignard und die Jahrhundertwende.

Mignard war Lebruns Antipode, jedoch nur in geringem Maße ein Wegbereiter des XVIII. Jahrhunderts. Vom Gegensatz zwischen Lebrun und Mignard ist in früheren Abschnitten gesprochen worden. Dieser Gegensatz liegt zum geringsten Teil im Ideellen, in der Auffassung und in der Technik. Auch Mignards Bilder gehören ganz in das Zeitalter Ludwigs XIV. Sie sind bombastisch, prunkvoll, hohl und leer. Der Unterschied in der Farbenwirkung der beiden Maler bleibt gering. Der Gegensatz zwischen Lebrun und Mignard beruht, abgesehen von ihrer persönlichen Feindschaft, in den Theorien, die sie vertraten und verfochten: Lebrun war Führer der Poussinisten — es wurde gesagt, wie Poussin in der Ideologie der Poussinisten verfälscht wurde — Mignard war Führer der Rubenisten, die der Farbe wieder Achtung erstreiten wollten. Mit Mignard siegte eine höhere Einschätzung der Farbe; mit ihm siegte der leichte, lockere, fließende und verschwimmende, in weichen Übergängen verschwebende Pinselstrich. Darin liegt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Mignards: an die Stelle der koloristischen trat wiederum die harmoni-

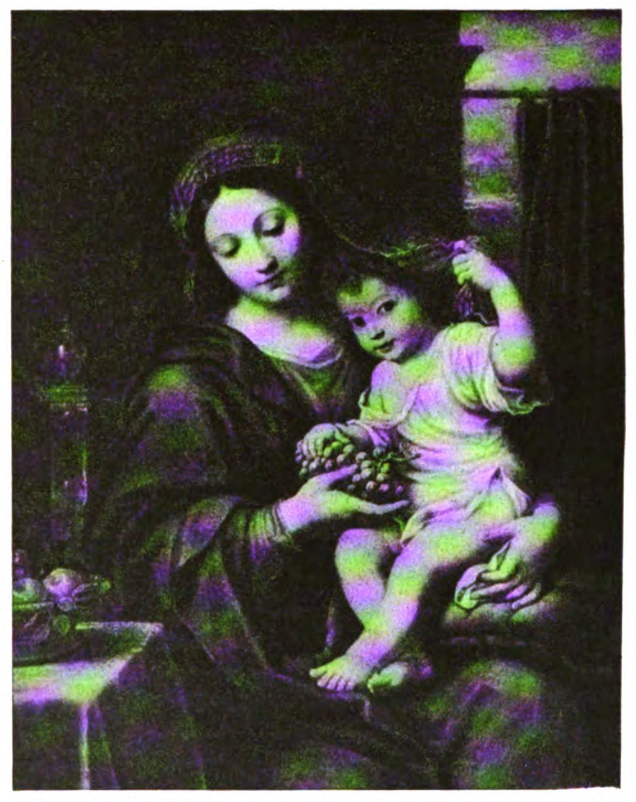


Abb. 235. Pierre Mignard, Madonna mit der Weintraube. Paris, Louvre.

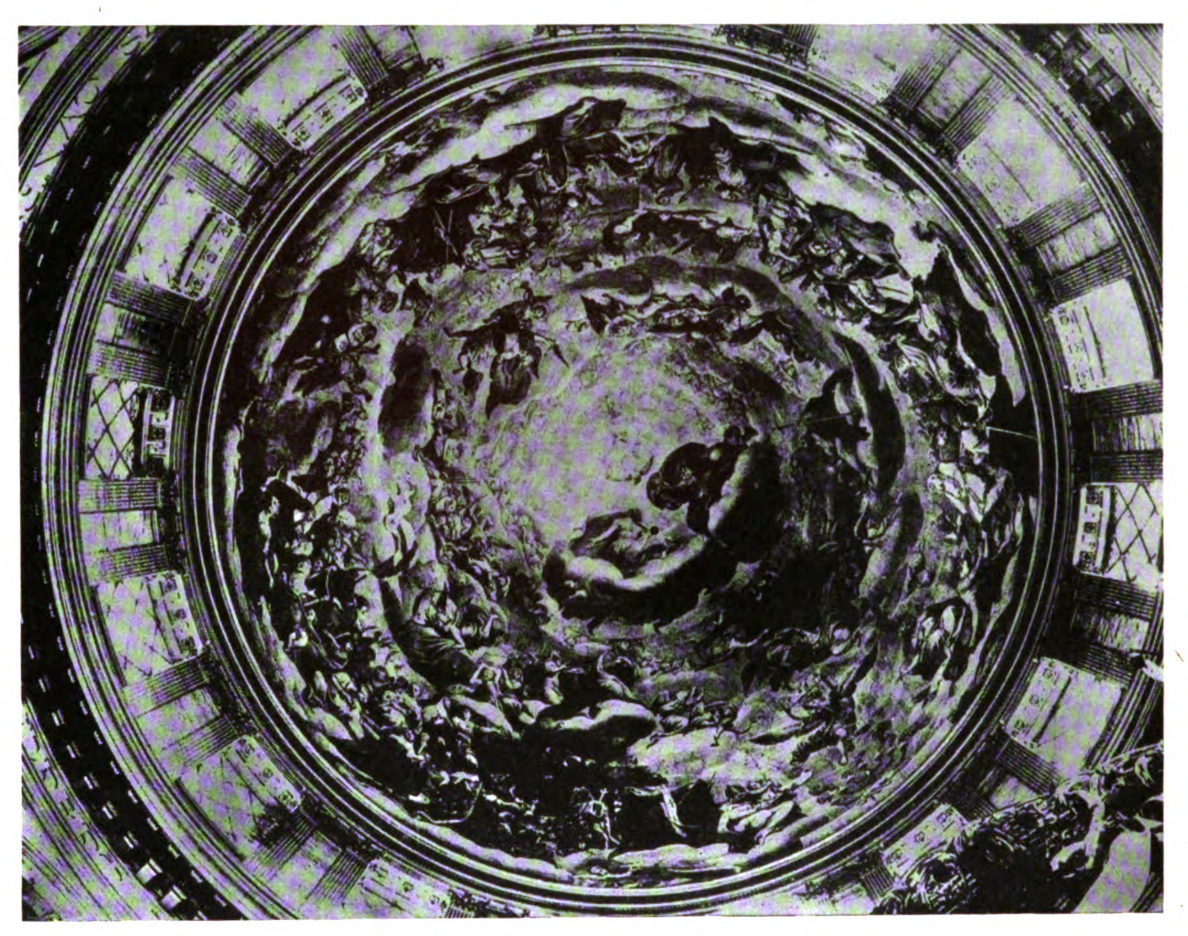


Abb. 236. Pierre Mignard, Das Paradies. Kuppel von Val de Grâce.

stische Farbengebung. Schon in den letzten Sätzen des vorigen Kapitels haben wir in der Porträtkunst diese Wandlung verfolgt.

Pierre Mignard wurde am 7. November 1612 in Troyes geboren und starb am 30. Mai 1695 in Paris. Er trägt in der Geschichte den Beinamen „Le Romain", im Unterschied zu seinem Bruder, Nicolas Mignard „d'Avignon" (1606—1668), der 1663 Mitglied, 1664 Rektor der Akademie wurde. Biblische, mythologische Bilder und Porträts von ihm in den Museen von Aix, Avignon, Berlin, Blois, Brüssel, Douai, Genf, Leningrad, Lyon, Stuttgart, Turin.

Pierre Mignard studierte anfangs in Bourges unter J. Boucher und trat dann in Paris in Vouets Werkstatt ein, wo er Lebrun kennenlernte, mit dem er sich schon damals nicht vertrug. 1635 ging er nach Rom. Dort blieb er zwanzig Jahre. Er befreundete sich mit Dufresnoy und Nicolas Poussin, der ihn nicht schätzte. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich durch Kopien alter Meister. Für den Kardinal von Lyon kopierte er die Bilder der Carraccis im Palazzo Farnese. Er verschaffte sich einen Ruf als Porträtist und malte Päpste, Kardinäle und römische Kunstliebhaber. 1654 bereiste er mit Dufresnoy Venedig, Bologna, Parma und Modena. 1657 berief ihn Mazarin nach Paris. Eine Krankheit hielt ihn in Avignon fest; nach seiner Gesundung übernahm er dort und in Lyon einige Aufträge für Kirchenaltäre, so daß er erst 1660 Paris erreichte. In Italien hatte er die stärksten Eindrücke durch Correggio, Tizian und Veronese empfangen, von denen 324 Zeichnungen im Louvre zeugen. Diese Begeisterung für malerisch empfindende Meister der Vergangenheit war natürlich Grund genug zu einer Verstärkung seiner Feindschaft zu Lebrun. In Paris erhielt er den Auftrag, den König, die Königin, Anna von Österreich, Mazarin u. a. zu porträtieren. Da aber sein Ehrgeiz über die Bildnismalerei hinausstrebte und er sich emsig



Abb. 237. Pierre Mignard, Der Grand Dauphin und seine Familie. Paris, Louvre.

nach anderen Aufgaben umsah, gewann er den Bankier Herwart für sich, der bei ihm Bilder aus der Apollo- und Psyche-Fabel bestellte. 1663 beauftragte ihn die Königin mit der Ausmalung der Kuppel der Val-de-Grâce-Kirche. Dabei half ihm Dufresnoy; in welchem Ausmaß, ist heute schwer festzustellen. Als er die gewaltige Arbeit 1665 vollendet hatte, brach der Konflikt zwischen ihm und Lebrun offen aus. Darin bewies Mignard ebensoviel Neid und Bosheit wie sein Gegner. Auf der Seite Lebruns standen vornehmlich der König, Colbert und die Akademie; zu Mignard hielten die Königin, Boileau, Racine, Scarron, Molière, Labruyère, Madame de Lafayette und Madame de Sévigné. Beide Parteien gaben mehrfach Pamphlete heraus. 1663 weigerte sich Mignard in die Akademie einzutreten. Er beruhigte sich auch nicht, als Colbert vermittelnd ihm 1677 die Ausmalung einer Kapelle in Saint-Eustache übertrug. Nach Colberts Tode wurde Mignard durch Louvois in die erste Reihe der Künstler gehoben und berufen, die Bildhauer, die für den König arbeiteten, zu überwachen. 1687 wurde er geadelt. Nach Lebruns Tode wurde er sofort „premier peintre" und gleichzeitig Mitglied, Rektor, Kanzler und Direktor der Akademie. Er trat in alle Rechte Lebruns ein und erhielt das gleiche Gehalt. Noch als Neunundsiebzigjähriger drängte er sich dazu, die Kuppel des Invalidendoms auszumalen. Bilder von ihm in Amiens, Angers, Avignon, Barcelona, Berlin, Besançon, Bordeaux, Brüssel, Darmstadt, Dijon, Douai, Florenz, Grenoble, Köln, Leningrad, Lille, London, Madrid, Mainz, Marseille, Metz, Montpellier, München, Nancy, Narbonne, Nîmes, Orléans, Paris, Rouen, Stuttgart, Schleißheim, Toulouse, Turin, Wien, Versailles.

Da Mignard nur während seiner letzten Lebensjahre Mitglied der Akademie war, hat er außer einigen Mitarbeitern keine direkten Schüler und Nachfolger gehabt.

Das Hauptwerk Mignards, die Paradiesesherrlichkeit in der Kuppel von Val-de-Grâce mit zweihundert Gestalten von dreifacher Lebensgröße in Untersicht, ist eine „kolossale" Leistung, die Hochachtung verdient. Lebrun hat nichts geschaffen, was diesem Deckengemälde die Wage hält. Aber es ist ebenso unpersönlich und ebenso hohl wie die Malerei seines Rivalen. Aus Italien sind Idee, Komposition und Farbengebung abgeleitet. Das Kuppelgemälde könnte ebensogut in Rom hängen. Auch Mignards Madonnen haben wenig Französisches: italienischer Eklekti-


Abb. 238. Pierre Mignard, Bildnis Colbert de Villacerf. Versailles.

zismus, farbiger, weicher, heller als Arbeiten von Lebrun, aber ebenso unpersönlich. Immerhin hat der geldgierige Künstler mit dieser Art von Bildern große Erfolge erzielt; sie fanden als „Mignarden" in der ganzen Welt reißenden Absatz, vielleicht gerade infolge ihrer Sentimentalität, in der er sogar Lebrun übertrumpfte, und die bekanntlich zu allen Zeiten dem Geschmack des breiten Publikums entsprach. Es kann also Lebrun nicht vorgeworfen werden, daß er in Mignard ein Genie unterdrückt hat, wenn er ihn mit seinen großen Machtmitteln daran hinderte, den Künstlern, die im Dienste des Staates standen, Entwürfe zu liefern, wenn er ihm verbot, für die Gobelinmanufaktur zu arbeiten.

Überlegen war Mignard seinem Feinde allein in der Porträtkunst. Da die meisten Maler seiner Zeit unter Lebruns Zepter sich in der Allegorie als Wand- und Deckenmaler betätigten, so hatte Mignard in der Bildnismalerei ein weites Feld. Die auf dem gleichen Gebiet arbeitenden Charles und Henri Beaubrun, Claude Lefèbvre, Louis und Pierre Ferdinand standen weit unter ihm. Als Porträtist erscheint er weniger italienisch und mehr französisch; er muß daher mit Largillière als einer der Vorläufer der großen französischen Bildniskunst des XVIII. Jahrhunderts angesprochen werden. Sein „Colbert de Villacerf" in Versailles sitzt einfach im Stuhl und erinnert nur noch in der koketten Lagerung der Hände an van Dyck. Der gesättigte Farbton des Gewandes mit mannigfachen Nuancierungen steht in seinen vollen Pinselstrichen neuartig in der Zeit da. Die Perücke ist nicht zeichnerisch hart, sondern pastellartig weich gegeben. Das Auge blickt den Beschauer nicht mehr autoritär von oben herab an, sondern ist menschlich warm und geistreich. Nicht immer drang Mignard in seinen Bildnissen über die eigene Zeit hinaus. Hart, trocken, leblos stellte er die Marquise de Fouquières (Versailles) als Geschichtsmuse ganz im Durchschnittsgeschmack seiner Zeit dar; aber sein Selbstbildnis, das die Porträtierte auf diesem Gemälde hält, ist im Gegensatz dazu sinnenhaft erfaßt. Entwicklungsgeschichtlich am bedeutendsten ist sein großes Familienbild im Louvre „Le grand Dauphin et sa famille". Daß der Königsohn sich relativ so zwanglos als Familienvater im Kreise der Seinen darstellen ließ, ist charakteristisch für den einsetzenden Zeitwandel: es ist, als ob der Monarchensohn aus Cäsarenhöhe in menschliche Sphären herabsteigt, ein leiser, aber immerhin erster Versuch der Angleichung des Königs an das Bürgertum, zu dem es übrigens in der Literatur Parallelen gibt. Will man die Erscheinung formal-ästhetisch fassen, so könnte man sagen, daß die starre Bildarchitektur des Akademismus, das Bildschema der nüchternen klassizistischen Theoretiker im Innern jetzt irgendwie erschüttert wurde. Die neu einsetzende Malart begann den Bildern einen mehr farbverwobenen Charakter zu geben. Gewiß, Mignard und sein Kreis brachten nach dieser Richtung



Abb. 239. Baptiste, Stilleben. Lyon, Museum.

hin nur Ansätze. Aber auf das tastende Einsetzen eines sich vorbereitenden Umschwungs muß am Ende unserer Darstellung hingewiesen werden, sonst wird das XVIII. Jahrhundert nicht verständlich. Es läßt sich im Jahre 1700 kein Trennungsstrich ziehen. Viele Künstler aus dem XVII. Jahrhundert fuhren in der einmal erarbeiteten Art nach 1700 fort. Andere, die dem XVIII. Jahrhundert das Gepräge gaben, haben schon vor 1700 den neuen Stil eingeleitet. Zu ihnen gehört Mignard als Porträtist und Theoretiker, gehören ferner der Blumenmaler François Baudesson (1611—1680) und Pierre Dupuy (1610—1682), Jean-Baptiste Fontenay (1653—1715) und vor allem dessen Lehrer Jean Baptiste Monnoyer, auch schlechthin Baptiste genannt (1634—1699), dessen Stilleben in der ganzen Welt bekannt geworden sind, ferner Paul Mignard (1639—1692), Jean Nocret oder Nancret (1617—1672) und Nicolas Robert (1614 bis 1684). Wer sich mit der Biographie und dem Werdegang dieser Kleinmeister beschäftigt, wird feststellen, daß die meisten von ihnen von neuem holländischen und flämischen Anregungen folgten. Der Norden gewann in Frankreich wieder an Gewicht. Durch die Niederlage der Poussinisten und den Sieg der Rubenisten triumphierte auf französischem Boden wieder nordische Weltschau, nordischer Individualismus, nordische Farbenmystik. Unter dem Stern von Rubens zog das neue Jahrhundert herauf. Unter dem Stern von Rubens wuchs Watteau auf.

Alles, was im klassischen Zeitalter errungen war und Geltung gehabt hatte, sank unter die Oberfläche der neuen Zeit. Es ging nicht verloren. Unterirdisch wirkte es weiter, um nach der Mitte des XVIII. Jahrhunderts Basis für den Klassizismus um 1800 zu werden.

Personenverzeichnis.

Die Abbildungen des vorliegenden Bandes sind in dem Register durch Sternchen hinter den Seitenzahlen hervorgehoben.

Ortsverzeichnis.

Inhalt.